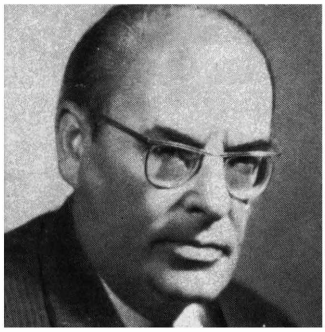
ИСКУССТВО КИНО 11

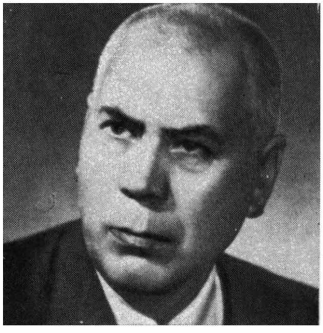
1973



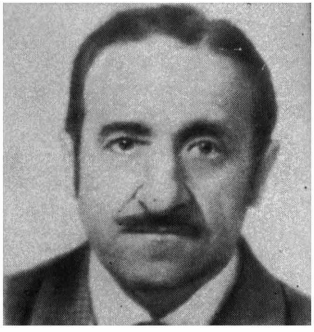
Поздравляем с 60-летием

Учителя Ефима Юльевича, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, оператора и режиссера, принимавшего участие в создании фильмов «Ленинград в борьбе», «Прорыв блокады Ленинграда», «Берлин», «Парад Победы», поставившего картины «Русский характер», «Дочери России», «Мир дому твоему», «Рассказы рабочих» и многие другие.

Поздравляем с 75-летием

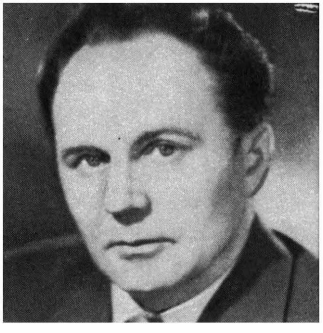


Иванова Александра Гавриловича, народного артиста СССР, режиссера, поставившего фильмы «Транспорт огня», «Три солдата», «На границе», «Подводная лодка Т-9», «Сыновья», «Возвращение с победой», «Звезда», «Солдаты», «Поднятая целина» (1959—1960), «Первороссияне» и другие.



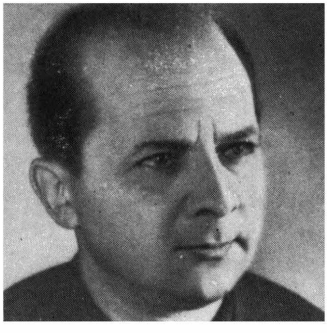
Поздравляем с 60-летием

Слободского Мориса Романовича, написавшего сценарии фильмов «Весна» (с Г. Александровым и А. Раскиным), «Синяя птичка», «Фонтан», «Жених с того света» (все с В. Дыховичным), «Операция «Ы» и другие приключения Шурика», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука» (все с Я. Костюковским) и многих мультипликационных лент.



Поздравляем с 50-летием

Вронского Сергея Аркадьевича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, снимавшего картины «Утренние поезда», «Метель», «Братья Карамазовы», «Укрощение огня» и другие.



Поздравляем с 50-летием

Гребнева Анатолия Борисовича, автора сценариев картин «Ждите писем», «Дикая собака Динго», «Два воскресенья», «Июльский дождь» (совместно с М. Хуциевым), «Переступи порог», «Визит вежливости» (с Ю. Райзманом) и других.

ИСКУССТВО КИНО 11
1973

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор **Сурков Е. Д.**

Редколлегия: **Баскаков В. Е.**
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Зам. главного редактора **Медведев А. Н.**
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Зам. главного редактора **Суменов Н. М.**
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор **Лисица И. Д.**
Корректор **Ярошевская С. Л.**

На 1-й странице обложки — Ада Роговцева в фильме «Вечный зов» (режиссеры В. Краснопольский, В. Усков, «Мосфильм»).

На 4-й странице обложки — кадры из фильма «Вечный зов». Вверху (слева направо): Федор Савельев — В. Спиридонов, Анфиса — Т. Семина; Кружилин — П. Вельяминов, Цыганка — Е. Александрович. Внизу: Косоротов — М. Дадыко, Лида — Н. Селеверстова.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

1
Чингиз Айтматов — Во имя нашего будущего

4
В. Баркун — «Что ты возьмешь с собой в жизнь?»

8
А. Митта — Заметки о детском кинематографе

15
Г. Лабковская — «Счастье — это когда тебя понимают...»

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

25
В. Логинов — «...Мы живем для будущего»

31
В. Кичин — Все ружья стреляют

39
Евг. Вейцман — Фильм был задуман интересно...

46
Ан. Вартанов — Два пари об одном фильме

51
Ю. Кубарев — «Сколько сеялок может тащить К-700?»

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

56
Р. Юренев — Чувство Родины

79
Д. Салынский — Изобразительное решение фильма

96
Моя новая роль

ДИСКУССИИ

97
Вяч. Вс. Иванов — О структурном подходе к языку кино

110
Е. Левин — С птичьего полета, или Об одной семиотической аберрации

ПО СТРАНИЦАМ ПЕЧАТИ

121
Умение стать необходимым читателю

125
Статья из газеты «Заря Востока»

127
Удачное начинание

ЗА РУБЕЖОМ

130
С. Юткевич — Опыт о буржуа

141
К. Разлогов — Механизм успеха

150
Отовсюду

СЦЕНАРИЙ

155
Петр Попогребский — День приема по личным вопросам

191
ФИЛЬМОГРАФИЯ

Iskusstvo Kino
Cinema Art

THE TIME AND THE SCREEN

Chingiz Aitmatov In the Name of Our Future (page 1).

Valery Barkun «What Will You Need in Life?» (page 4).

Alexander Mitta Notes on the Cinema for Children (page 8).

Galina Labkovskaya «Happiness Is to Be Understood...» (page 15).
Discussion about the films for children continued.

NEW FILMS

Vladlen Loginov «...We Live for the Future» (page 25).
Review of the film «Mikhail Ivanovich Kalinin» (Leningrad documentary films studios, 1972).

Valery Kichin All the Rifles Fire (page 31).
Review of the film «The Teacher of Singing» (Lenfilm, 1972).

Evgeny Veitsman The Conception of the Film Was Interesting. . (page 39).
Review of the film «To Go Ashore» (Tallinnfilm, 1973).

Henri Vartanov Two Bets About One Film (page 46).
Review of the film «Men» (Armenfilm, 1972).

Youry Kubarev «How Many Seed-Drills Can 'K — 700' Trail?» (page 51).
Returning to the already published on the film «The Man in His Place».

THEORY AND HISTORY

Rostislav Yurenev Feeling One's Own Country (page 56).
About the conceiving and shooting of S. Eisenstein's film «Alexander Nevsky».

Dmitry Salynsky Visual Conception of the Film (page 79).
About the coincidence of the visual and general conception of the film with «The Seagull» and «Uncle Vanya» as examples.

DISCUSSIONS

Vyacheslav Vs. Ivanov About Semiotic Approach to the Language of Film (page 97).

Efim Levin A Bird's-Eye View, or About One Semiotic Aberration (page 110).
Discussion of the problems of semiotic methods in film theory.

FROM THE FILM COLUMNS OF THE PRESS

Valentina Sologub The Importance of Being Necessary to the Reader (page 121).
About the magazine of Kazakh film-makers «New Film».
The Article from the Paper «Zarya Vostoka» (page 125).
Rendering of Kora Tsereteli's article «The Name of the Judge Is Time» published in the Georgian paper «Zarya Vostoka».

Karen Chikhiryan A Lucky Beginning (page 127).
About the Moldavian paper «Molodezh Moldavii».

ABROAD

Sergey Yutkevich An Essay on Bourgeois (page 130).
Notes about Luis Buñuel and his new film «The Discreet Charm of Bourgeoisie».

Kirill Razlogov The Mechanism of Success (page 141).
Sociological analysis of the success «The Love Story» had among the readers and viewers.
From Everywhere (page 150).

SCRIPT

Piotr Popogrebsky The Reception Day (page 155).

Filmography (page 191).

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 27/VIII — 1973 г. А-12221 Подп. к печ. 24/X — 1973 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12(условных листов 14). Тир. 45840 экз. Заказ 2561. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Важная задача кинематографистов — активно влиять на идейно-нравственное становление и всестороннее развитие юных граждан нашей страны, воспитывать у них благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности делу Коммунистической партии, непримиримости к врагам социализма, силам реакции и агрессии. Создавать полноценные произведения, помогающие формированию поколений людей, способных приумножить завоевания социализма, героические достижения партии и народа, успешно строить коммунистическое общество.

Из Постановления ЦК КПСС
«О мерах по дальнейшему
развитию советской кинематографии»

Во имя нашего будущего

Чингиз Айтматов

В наши дни роль кинематографа в деле просвещения и воспитания новых поколений граждан нашей страны особенно велика. Размах и сложность поистине беспредельной, как сама жизнь, работы по совершенствованию системы народного образования предопределены грандиозностью задач коммунистического строительства, осуществляемого советским народом под руководством партии.

Какими быть завтрашней науке и культуре, какими быть завтрашнему интеллекту и дееспособности человека, а следовательно — благосостоянию и могуществу Родины, очень во многом будет зависеть от постановки дел, от программирования и руководства системой народного образования.

Литература и искусство, как подчеркивал Л. И. Брежнев в докладе на XXIV съезде КПСС, должны способствовать формированию мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры.

Говоря о просвещении, о науке и культуре в целом, необходимо отметить выдающуюся деятельность Коммунистической партии Советского Союза, роль марксистско-ленинского учения в становлении и совершенствовании всей основы, всей организации социалистического народного образования, способствующих выдвижению советского народа в авангард мирового прогресса. Новый документ «О состоянии народного образования и мерах по дальнейшему совершенствованию общего среднего, профессионально-технического, среднего специального и высшего образования в СССР» еще раз свидетельствует о дальновидной ориентации партии и правительства в пору, когда научно-техническая революция вторглась в жизнь, совершенно по-новому ставя проблему овладения знаниями. Ныне перед человеком раскрываются совершенно новые возможности как в области теории, так и в практической деятельности. При этом впервые в истории эти возможности приобретают поистине всеобщий характер — весь народ, каждый человек стоит перед лицом неотложных задач, связанных с освоением и умножением все возрастающих знаний. Таково веление времени, такова наша действительность, и нет никакого сомнения, что под руководством партии мы, кинематографисты, сумеем помочь решить эти задачи как того требует народ, интересы нашей социалистической родины.

В основе всей современной цивилизации лежат знания, методы, навыки, накопленные и систематизированные как трудовой и научный опыт, как ценности, передаваемые из поколения в поколение через различные каналы

образования и обучения. В конечном счете магистральный путь цивилизации проходит через двери обычной школы. Образно говоря, от школьного порога взлетает ракета в космос, со школьной парты берут начало истоки мыслителя, познающего тайны природы, со школьной скамьи делает свои первые шаги в трудовую жизнь рабочий человек, будущий мастер и инженер. Нет такой сферы индустриального общества, которая не находилась бы в прямой связи и зависимости от школы, от образования, от культуры обучения. Эта взаимообусловленность жизни и образования, производства и образования отражает сложный процесс функционирования современного мира. В этом ключ к выявлению потенциальных возможностей общественных структур и личности, ключ к прогрессу.

Художественное исследование и воплощение в произведениях искусства этой важной закономерности нашего общественного развития трудная, но благородная задача деятелей литературы и кинематографа.

Недавно обнародованное Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучшению условий работы сельской общеобразовательной школы», принятое по личной инициативе Л. И. Брежнева, с учетом объективных потребностей развития культуры, очень знаменательно и многозначно именно в этом смысле, в свете тенденций общего научно-технического прогресса. Эта искренняя, мудрая забота о сельской школе, в которой занимается половина ученического контингента всей страны, не замедлит принести свои плоды, не замедлит сказаться на дальнейшем улучшении социалистического народного образования. Здесь мне хотелось бы от души поблагодарить Леонида Ильича Брежнева за его знание условий жизни миллионов советских тружеников, за особую заботу о сельской школе, о культуре современной деревни.

Если мы обратимся к истории, то вспомним, что в борьбе за новую жизнь самой большой мечтой народов, наряду с хлебом, землей и волей, была мечта об учении, о грамотности, о равном праве на образование для всех людей без исключения, независимо от национальности, расы, пола и других ограничительных цензов прошлого мира. За это боролись лучшие сыны революции, видя в том решение одной из кардинальных проблем социального преобразования мира. И как не вспомнить здесь, какие титанические усилия, почти немыслимые по тем временам, предпринимали с первых дней Октябрьской революции В. И. Ленин, большевистская партия, Советская власть в борьбе за ликвидацию унизительной безграмотности и отсталости в необозримо огромной стране, голодной и истерзанной войной России, в состав которой входили целые народы поголовной, сплошной неграмотности. С превеликой гордостью мы можем сказать теперь, что заветы Ленина об овладении знаниями и культурой передового человечества, как непременном условии построения коммунизма, полностью претворены в жизнь. Носители новой, социалистической культуры, выражающей ныне передовые тенденции мирового развития, это мы — современные советские люди, современный советский народ.

Особой гордостью полнятся наши сердца, когда мы говорим о достижениях культуры и образовании советских республик, бывших колониальных окраин царской России. Здесь, в частности, в Средней Азии и Казахстане, совершена культурная революция, беспрецедентная в истории,— то, что было, и то, что есть, не имеет критериев для сравнения. На моей родине, в Киргизии, которая была в прошлом, пожалуй, самым отсталым кочевым краем, в настоящее время осуществляется подготовка специалистов с высшим и средним образованием в 45 учебных заведениях по более чем двумстам специальностям. А было время, и не так давно, когда к врачу отправлялись в многодневный путь, когда, специально выспрашивая, от аила к аилу ездили в поисках грамотного человека, чтобы составить бумагу или написать письмо.

Наши дети с трудом верят этому, все это стало и для нас далеким воспоминанием по случаю. И это в то время, когда, по данным ЮНЕСКО, в современном мире обучается

лишь 56 процентов детей школьного возраста, когда и поныне влачат на земле существование миллионы безграмотных людей, несущих удел безграмотности через всю свою жизнь.

Советский Восток по праву стал вдохновляющим примером для всех ориентирующихся на социализм развивающихся стран.

Тот невиданный духовный и экономический взлет, который произошел в наших республиках благодаря Октябрьской революции, тот уровень народного образования, которого мы повсеместно достигли за эти годы, та новая национальная культура, литература и искусство, которые возродились и возникли при благотворном воздействии великой русской культуры, весь этот новый исторический опыт можно смело назвать ренессансом советской эпохи. Да, для нас после тьмы веков прошлой истории, после многих национальных бедствий и катастроф это было именно так — это было пробуждением, возрождением, ренессансом под знаменем Ленина.

Советский многонациональный кинематограф является наглядным свидетельством мужания и расцвета культуры отсталых, угнетенных в прошлом народов. В едином творческом строю создают сегодня фильмы мастера кинематографа России и Украины, республик Закавказья и Средней Азии, Белоруссии и Прибалтики... Дарование каждого из них отмечено своеобразием и оригинальностью. И это также не случайно.

В законопроекте, опирающемся на незыблемое конституционное право граждан СССР на образование, сформулированы основные положения, которые предусматривают равенство, обязательность образования для всех детей и подростков, демократизм системы образования, государственный и общественный характер всех учебно-воспитательных учреждений, свободу выбора языка обучения: обучение на родном языке или на любом из языков народов СССР.

Это великое завоевание, закрепленное нашим законодательством, и впредь гарантирует каждой нации и народности широкий свободный доступ к знанию, к культуре, обеспечивает условия для развития социалистических культур всех советских народов, способствует развитию всех национальных языков.

При этом совершенно очевидна объединяющая, общегосударственная миссия русского языка в условиях нашей многонациональной страны, что возлагает на русский язык необходимость нести интернациональную службу. Объективно это ведет к потребности параллельного изучения русского языка во всех национальных школах наряду с родным языком и литературой. Говоря о важности русского языка, мы не отрицаем — как это пытаются порой изобразить иные зарубежные комментаторы — роли и значения других национальных языков, прежде всего в местах их этнического распространения. Напротив, говоря о русском языке, мы подразумеваем наряду с этим всемерное развитие всех национальных языков как одну из главных особенностей, как одно из непреложных условий советского интернационализма, интернационализма единой советской культуры.

Воспитание людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, воспитание советского патриотизма и социалистического интернационализма остаются и впредь почетной обязанностью всей советской интеллигенции, нашего искусства и, разумеется, самого массового искусства эпохи — кино.

Наша система народного образования вступает в новую полосу развития — в стране завершается переход ко всеобщему среднему образованию, и это происходит в условиях научно-технической революции, идущей быстрыми темпами. Перед работниками народного образования и перед всеми нами, советскими людьми, стоят, если вдуматься, исключительно ответственные и трудные задачи. Это звучит парадоксально, но не так-то просто в наше время учить человека, учить миллионы людей — настолько возросли и продолжают возрастать требования жизни в нашем быстро меняющемся мире. Я вспоминаю в связи с этим старинный киргизский афоризм, который гласит: «За сотню лет обновляется земля, за пятьдесят — обновляется народ». Навер-

ное, надо было очень долго наблюдать движение бытия, чтобы сформулировать эту мысль. Для измерений нашего времени, однако, эта мера уже не годится. Мы живем в столь уплотненный по содержанию век, что опыт годов равняется опыту минувших столетий. А это обязывает нас идти в ногу с темпами и ритмами века. Особенно это касается проблемы овладения современными знаниями, всей их суммой.

Чрезвычайно плодотворен в этой связи союз педагогики и эстетики — испытанное средство активного формирования духовного мира детей, воспитания их в гуманистическом духе. Особенности этого вида образования заключаются в своевременности приобщения детей к дошкольной книге, к стихам и прозе, к печатному слову и рисунку. Очень важно всесторонне использовать во всей системе обучения и воспитания кинематограф. Мы знаем, что сегодня демократическое искусство экрана обладает величайшей силой воздействия на молодежь. Да это и не удивительно — ведь в век научно-технической революции ребенок встречается с кинематографом даже раньше, чем выучит буквы алфавита. А затем школа, учебный класс. Нынешний педагог не может не оценить все преимущества учебной киноленты, которую может предоставить ему наглядное, убедительное искусство кино. Воспитывать и обучать должно документальное, научно-популярное кино, раскрывая перед ребятами тайну и красоту окружающего мира, приобщая их к широкому кругу знаний, облегчая постижение сложных научных явлений. И, конечно же, велика роль кинематографа художественного: его образная, эмоциональная сила — могучий проводник передовых, гуманистических идей.

Но всегда ли мы учитываем, всегда ли мы используем эти возможности? Все ли мы делаем для этого?

Образование — это главный вопрос для всех, кто стремится улучшить сегодняшний мир и подготовить его будущее. В наше время образование стало главной областью человеческой деятельности на земном шаре. Наступает новая эпоха культуры — все настоятельней возникает потребность беспрерывного, пожизненного образования людей, насыщения личности все новыми знаниями.

Для этого необходим прочный мир между народами и государствами. Когда грохочут пушки, школы превращаются в госпитали и штабы, учителя сменяют указку на автомат. Никому не дано знать, можно лишь догадываться, какие нераскрытые молодые дарования, какие великие умы уносят из жизни войны, какой огромный урон наносят они образованию и прогрессу человечества. Мы не хотим этого, мы не хотим этого допустить, и наша Программа мира, выдвинутая XXIV съездом КПСС, отражает это могучее стремление партии и народа.

Нынешнее лето человечества овеяно добрыми переменами. Тронулся лед «холодной войны», хлынула оттепель подлинно человеческих отношений в мире, расшатаны бастионы взаимного недоверия и ядерной конфронтации. И хотя военные преступники из сионистского лагеря, поддерживаемые реакционерами всех мастей, начали войну против Египта и Сирии, мы твердо верим, что справедливость восторжествует и на Ближнем Востоке и в Чили, что идеи мира победят. Невозможно не сказать в связи с этим слова, идущие от сердца,— слова полного одобрения, полной поддержки деятельности Политбюро ЦК КПСС и лично Л. И. Брежнева за все то великое, прекрасное, преисполненное гуманизма и реализма, что предпринимается и проводится в действие от имени социализма, от имени и воли советского народа на благо всех жителей земной планеты.

«Что ты возьмешь с собой в жизнь?»

В. Баркун

«Кино... имеет колоссальное влияние на ребят, потому что ребята мыслят не логически, а живыми образами, и кино оставляет глубокое впечатление у них».

Так писала еще в 1927 году Н. К. Крупская. Сегодня кино превратилось в одно из сильнейших средств педагогического воздействия на подростка — мы, комсомольские работники, ощущаем это в своей практике постоянно.

Вспомним, какое сильное влияние на воспитание целых поколений оказали в свое время фильмы «Путевка в жизнь», «Чапаев», «Тимур и его команда»... Каждый по-своему, они давали подростку исключительный по притягательности пример героев действенных, активных, обладающих для юного зрителя неотразимым обаянием романтики.

А без романтической мечты о жизни настоящей, полной действия, борьбы, свершений и дерзаний,— без этой мечты нет детства. И если не будет на экране героя, олицетворяющего такую мечту, подросток обязательно будет искать его, настойчиво и упорно, и найдет в каком-нибудь «человеке-амфибии» или Крисе из «Великолепной семерки». В громадной важности задачу превращается стремление кинематографистов ответить своим творчеством на самые сокровенные помыслы юного зрителя, отыскать в его душе вот эти струны чистой и «максималистской» мечты, заставить их звучать верно и полнозвучно.

Помню я и то, какое впечатление оставил у меня в юности такой фильм, как «Аттестат зрелости», который мы со сверстниками смотрели несколько раз с неослабевающим интересом. Легко допускаю, что сегодня, спустя много лет, я нашел бы в этом фильме множество недостатков. Но одно бесспорно — фильм тот не просто отражал жизнь школы, но прежде всего приглашал зрителей к активному раздумью над этой жизнью, ставил их лицом к лицу перед трудной нравственной проблемой. Наверное, картина была не свободна от дидактики, и сегодня проблемный детский кинематограф стал, несомненно, тоньше и глубже в своем художественном выражении. Но важна сама тенденция — активно вмешиваться в жизнь, учить относиться к ней вдумчиво, воевать за юные души.

Прошло много лет, а список картин, вот так же приглашающих подростка к размышлениям, по-прежнему невелик. Названия таких картин у всех на памяти, о них постоянно пишут, спорят, их упоминают в каждом отчете, и я не стану повторяться, скажу лишь, что их мало. И напомню только один статистический факт: исследования, проведенные среди старших школьников Ленинграда, показали, что лишь 2 процента (!) из них относятся к кинофильмам как к средству развлечения; 64 процента опрошенных подтвердили, что в кино их прежде всего привлекает идея и содержание, то есть фильмы становятся для них все более сильным средством осмысления общественных явлений, анализа человеческой личности.

Когда смотришь многие современные фильмы для детей, трудно отделаться от ощущения какой-то отрешенности экранного действия от забот и интересов реальных детей, от того, чем они живут сегодня. Мы, взрослые, порою и не подозреваем, как быстро меняется в наши дни детство, какие действительно принципиальные перемены произошли в сегодняшнем подростке по сравнению с недавними десятилетиями. Вот почему художник, посвятивший себя творчеству для детей, уже не может руководствоваться воспоминаниями о собственном детстве — детство нужно изучать заново, ибо и мир интересов сегодняшнего школьника, и психология его, и развитие совсем другие.

Детский кинематограф должен идти рука об руку с теми, кому общество доверило воспитание нового поколения. Это не значит, разумеется, что нужно дублировать школьные программы, иллюстрировать учебники. Но вот жить теми же проблемами, какие волнуют сегодня школу, теми же интересами, что занимают юношество, внимательно вникать в те глубинные качественные перемены, которые происходят сегодня в мире наших детей, необходимо, без этого невозможно сколько-нибудь полно ответить неизмеримо выросшим духовным запросам юных зрителей.

Как раз этого подлинного контакта с миром современной детворы и недостает многим нашим художникам. Будь у авторов иных фильмов менее поверхностное представление о се-

годняшнем школьнике— эрудированном, критически мыслящем, нетерпимом к дидактике и сюсюканью,— разве могли бы появляться на экране такие детские картины, как «Огоньки», «Смелого пуля боится», «Чиполлино» — фильмы разные по теме и жанру, но объединенные приблизительностью художественного решения, неряшливостью, а порою и беспомощностью исполнения, и главное — бедностью замысла?

Зато как горячо, как радостно приняли юные зрители последние работы И. Фрэза, А. Митты, Р. Быкова, стремящихся, хотя и не всегда последовательно, я бы сказал, к диалектическому постижению детского мира, не боящихся ставить перед собою сложные задачи, касаться острых и по-настоящему волнующих проблем! Есть в их лентах и романтическая устремленность, столь необходимая юной аудитории, и настоящая чистота, свойственная юности и всегда находящая у нее живой отклик.

Понимая всю сложность и своеобразие работы по формированию тематических планов киностудий, все же хочется еще и еще раз напомнить о том чрезвычайно обширном круге проблем, которые еще ждут художественного исследования, хотя давно уже поставлены жизнью.

Это прежде всего вопросы нравственного воспитания, формирования высоких моральных качеств у каждого подрастающего гражданина нашего общества. В среде подростков встречается еще немало случаев пренебрежения нормами морали, безразличие к работе или учебе, равнодушие к общественной жизни, иждивенческие настроения. Немало еще так называемых «трудных» ребят — достаточно поинтересоваться картотеками детских комнат милиции. Одну из причин появления таких ребят очень точно определил, выступая перед комсомольским активом, министр внутренних дел СССР Н. А. Щелоков, сказав, что «трудные дети — это дети, которых предали взрослые».

То стремление к самовыражению личности, которое свойственно юношескому возрасту, если рядом нет доброго наставника, может принять и негативное направление. Мы не можем не учитывать и того обстоятельства, что этим пытаются воспользоваться буржуазные «наставники» нашей молодежи, обрушивая на юные головы всевозможные концепции «конфликта поколений», «молодежного общества» и т. д.

Многочисленные письма, поступающие в редакции комсомольских газет и журналов, в ЦК ВЛКСМ, говорят о том, что наиболее слабым звеном в системе воспитания является организация свободного времени подростка, того времени, которое он проводит во дворе, на улице, в компаниях сверстников. Известно, что, как правило, в каждом дворе складываются стихийные группы и группки, есть свои вожаки. Изучение, проведенное сотрудниками социально-психологической лаборатории Курского педагогического института, обнаружило такую картину. Оказалось, что через стихийно возникшие группы вне школы, вне производства проходят не менее 80 процентов детей и подростков, а не «определенная часть», как это принято считать. К тому же большинство групп неуправляемы, а в отдельных случаях они оказывают даже большее влияние на ребят, чем пионерские отряды и комсомольские организации.

(Заметим в скобках, что процессы эти нашим кино не затрагивались, кажется, со времен хорошего фильма «Друг мой, Колька!..».)

Закономерно, что в последние годы в стране стали повсеместно создаваться, по инициативе комсомольских и профсоюзных организаций, дворовые клубы, которые объединяют подростков по интересам в единый коллектив, направляемый опытным воспитателем. Широкое распространение получают уличные и дворовые спортивные команды. Они, как правило, носят военно-патриотический или тематический характер. Названия некоторых из этих клубов: «Поиск», «Бригантина», «Корчагинец», «Неунываки», «Геркулес» — уже многое говорят о содержании и характере их деятельности. Это, по сути дела, новое развитие гайдаровских традиций.

И снова надо заметить, что ведь традиции эти пришли в жизнь из искусства, из лите-

ратуры, из прекрасных, мудрых книг А. Гайдара, они были придуманы человеком, в совершенстве знающим детскую психологию и потому умеющим по-настоящему увлечь. Как же получилось, что нынешнее кино, это наиболее любимое детворой искусство, не только не идет впереди жизни, предлагая свое, новое, но и едва успевает отражать уже существующие процессы?

Огромное значение для воспитания старшеклассников имеет приобщение их к общественно полезному труду, подготовка к выбору жизненного пути, профессиональная ориентация. Будущее для ребят окрашено ореолом романтики, они мечтают совершать подвиги, хотят приносить пользу народу, Родине. Но этот романтический ореол — во многом, быть может, и по вине нашего искусства — окружает для них лишь узкий круг профессий, связанных с некоторыми отраслями науки, с космонавтикой, с морскими походами... Снижается интерес к рабочим профессиям, к сельскому труду. Но я хочу напомнить, вновь обращаясь к примеру Гайдара, какой поистине романтической атмосферой он сумел насытить такое, казалось бы, сугубо прозаическое дело, как помощь семьям фронтовиков, уход за стариками, колка дров. Не случайно ведь тимуровское движение, движение юных рыцарей, стало у нас реальной силой, формирующей целые поколения.

Сегодня на этом фронте жизнь снова опередила искусство — в последние годы массовое развитие получило движение трудовых отрядов старшеклассников, создаются лагери труда и отдыха, ученические производственные бригады, школьные лесничества. Летние трудовые отряды, которые создаются, как правило, из городских школьников, пользуются все большей популярностью. Уже сейчас около пяти миллионов школьников ежегодно участвуют в посильном труде в народном хозяйстве. Здесь ребята зачастую впервые получают возможность ощутить ценность и результаты своего труда. Помочь им в этом — разве не увлекательная задача для кинематографа?

Коллективный труд на природе, занятия спортом, вечера и беседы у костра, походы, военизированные игры, смотры самодеятельности — все это надолго запоминается школьникам.

Чтобы не быть голословным, приведу строчки из писем к родителям ребят из лагеря «Сокол» Чувашского обкома комсомола, который был создан летом на одной из крупных строек.

«Здесь лучше, чем дома. Просторно, уютно, чисто. А сколько настоящих друзей! Дома мы частенько скучали, не знали, чем заняться. А здесь — все успеваем!»

«Представь, мама: мы тоже работаем на стройке. Хотя и очень мала наша лепта, но она вложена в строительство будущего. Знала бы ты, как мы горды за свой труд...»

Сохранить, закрепить на всю жизнь вот это юношеское ощущение гордости за дело рук своих, стремление быть всегда и во всем полезным стране, людям — это тоже задача искусства.

Подростки стремятся к серьезным большим делам, и, работая вместе со старшими, они по-настоящему осознают свой долг перед Родиной. У них формируется коммунистическое отношение к труду, чувство коллективизма, дружбы, товарищества.

Вот что показал анкетный опрос тысячи ребят из Липецкой области, которые побывали в трудовых лагерях. 98 процентов из них считают, что получили здесь более полное представление о труде, о людях, о дружбе. Итог, не требующий комментариев.

Таковы лишь некоторые из черт, характерных для сегодняшней жизни нашего подрастающего поколения. И дело, разумеется, не в том, чтобы скрупулезно и педантично отразить эти качества на экране, ибо можно назвать примеры, когда в фильме наличествовали все необходимые «черты характера»,— как в школьном сочинении,— но не было подлинного понимания всей тонкости психологии подростка, ясности художественных задач, не было подлинно зрелой, масштабной, будоражащей мысли, и оттого не могло быть настоящего успеха.

Задача в том, чтобы глубоко понять духовные потребности сегодняшнего юного зрителя,

и не менторствуя, но и не заискивая, не умиляясь, говорить с ним на равных о больших и серьезных делах и проблемах, чтобы новые фильмы, которые продолжат самые боевые традиции нашей детской литературы и кино, могли повести за собою миллионы мальчишек и девчонок в увлекательную, насыщенную свершениями жизнь.

Заметки о детском кинематографе

А. Митта

Статья вторая

Есть проблема, которая издавна меня занимает. Проблема эта связана с типом кинематографа, наиболее действенным для детского зрителя. Конечно, было бы трудно одним понятием точно обозначить модель фильма, кажущуюся мне актуальной в сегодняшнем детском кино. Назовем, пожалуй, ее фильмом-метафорой, хотя и это определение не является идеальным.

Ту же тему можно обозначить и как применение эйзенштейновского «монтажа аттракционов» к детскому кино и просто как поиск контакта с современным подростком.

Это, конечно, не мое дело — давать оценку прошлым моим работам. Но поскольку они были точками приложения определенных сознательных усилий, думаю, разумно желание обсудить, в каком направлении развивалось мое стремление не просто ставить фильмы для детей, а обязательно к содержательному разговору на темы, волнующие подростков.

В первоначальном моем желании работать с детьми и для детей был, как я сейчас понимаю, элемент прекраснодушного романтизма. Память о детских киновпечатлениях была во мне еще свежа. И, не скрою, хотелось самому снять фильм наподобие тех, что восхищали меня в школьные годы. Но рядом с этим было и ощущение того, что кино, заняв в досуге ребенка огромное, едва ли не ведущее место, далеко не всегда занимает столь же ведущее положение в его духовной жизни, в формировании его духовных интересов.

Только в последние годы мы стали озабоченно говорить, что дети нынче на каждую прочитанную книгу имеют в активе десяток просмотренных в кино и по телевизору фильмов. Насколько активен этот «актив» — вот проблема номер один. Как избежать пассивности в поглощении детьми зрелища с экрана? Как заставить их воспринимать кинофильм с той же энергией духовного контакта, какая возникает при чтении хорошей литературы?

Естественно, первым напрашивается ответ, что фильмы должны стать лучше. Однако сказать «лучше» — значит ничего еще не объяснить. Фильмы должны быть в контакте с проблемами, волнующими подростков. Ребята должны находить в них те же вопросы, что озадачивают их в жизни. Заметьте: те же вопросы, а не ответы на вопросы. Создание кинозрелища, в котором подсказывались бы разыгранные в живых сценках ответы и ответики на вопросы и вопросики, чтобы у детей впредь не болела голова по поводу мучительных проблем бытия,— такого рода задачи нас не увлекали.

«Нас» было трое: писатель Хмелик, режиссер Салтыков и я, когда мы приступили к фильму «Друг мой, Колька!..». Это был серьезный по намерениям фильм с четко сформулированными позициями. Но восприятие фильма у взрослых и у ребят оказалось разным. Как будто возраст выделял в общей картине одни детали и затушевывал другие.

Взрослые увидели в фильме критический взгляд на определенные явления общественной жизни, увидели столкновение формального отношения к духовной жизни с живым, заинтересованным, активно борющимся. Для ребят же это был фильм о дружбе, о жизни в коллективе. То, что привлекало особое внимание взрослых, для детей было лишь средой, где развивались волнующие их конфликты.

Взрослые воспринимали историю столк-

Статью первую см. «ИК», 1973, № 9.

новения Кольки и пионервожатой как некую метафору.

То, что метафора может как будто сама произрастать на почве точных наблюдений, обыденных столкновений, если они воспроизведены с достаточной полнотой жизненных связей, для меня было удивительным. Потом я сталкивался с этим не раз и привык относиться к размышлениям и оценкам критиков спокойнее, а поначалу все казалось, что к здравым суждениям о проделанной работе примешиваются какие-то домыслы, не имеющие прямого отношения к тому, за что мы действительно должны нести ответственность.

В дополнение к сказанному надо бы вспомнить, что «Друг мой, Колька!..» содержал в себе некий спор — был сознательным протестом против литературных метафор, считавшихся в то время в кинематографе модными. Многозначительные столкновения «чувства и долга», «романтики и скепсиса», «наивного детства и мудрой старости», выраженные в фотографически эффектных кадрах с заторможенно двигающимися артистами,— это и все то, что в иных псевдозначительных картинах должно «олицетворять и символизировать», у нас называлось коротко: «псевдеж».

Естественно, позиция диктовала и метод работы. «Метафоричность», добытая ценой насилия над правдой жеста, интонации, над жизнеподобием мизансцены, ценой принуждения в монтаже, нарушения функциональности монтажной фразы, казалась нам тогда пижонством.

У такого взгляда были и свои дурные черты. Небрежность изображения считалась заведомо лучше любой выспренности. А того, что у мастеров за видимой небрежностью стоит огромная культура изобразительного решения, мы еще не видели.

Пластическое простодушие нашей первой картины было как бы прощено за верность правде, наблюдательность и гражданский темперамент.

Но у меня зрело и не давало покоя ощущение, что я упускаю огромные резервы нашего искусства, пренебрегая пластическим развитием идей, приводящих в движение фильм. При этом я еще не научился учиться у классиков. Они казались мне скучной академией, не выработалось еще своего отношения к ним. Подражать же тем, кто входил в моду, не было охоты, точнее, я не ощущал у них достаточно прочной опоры, которая позволяла бы оставаться собой, восприняв чужое влияние.

Когда ты внутренне уверен, подражание становится творческим обогащением. Увлекся же Пикассо Браком и подражал ему усердно и восторженно. И съел всего Брака, оставшись Пикассо. А прочие выглядели эпигонами на том же творческом пути.

Мне только предстояло освоить еще не занятые позиции в профессии. Для этого полезно стараться быть самим собой. В кино, как нигде, просто воспользоваться чужим приемом, чужой деталью, чужим взглядом на жизнь. Но, слава богу, это мстит за себя.

Я искал для фильма структуры, в которой идея могла бы разворачиваться с видимой полнотой самой жизни, но в строгой системе доказательств, как это положено в научной работе. Замыслов было много, но в эскизах всегда есть обманчивое ощущение кажущихся безграничными резервов. Законченный сценарий не дает развиться ложным иллюзиям: конкретная история вмещает ровно столько, сколько ей необходимо, и самые роскошные идеи неприменимы, если не вытекают из логики рассказа. Я вспоминаю об этом потому, что потерял много времени в поисках и при попытках создания сценария, который явился бы точкой приложения возможно большего количества конкретных творческих идей, казавшихся мне оригинальными. Сейчас я понимаю, что то, что мне казалось богатством, в действительности было бедностью. Я тряс «находками», раскладывал их в пасьянсы, не понимая еще, что столкновение с крупной и гражданско ответственной темой является таким мощным катализатором творческих идей, по сравнению с которым продуктивность «периода накопления» кажется жалкой самодеятельностью. Впрочем, всегда приятно думать, что прежде ты был наивнее.

К одному соображению я пришел в итоге. Если я хочу добиться ожидаемой полноты

в выражении основной идеи фильма, я должен оперировать понятием «фильма-метафоры». Все компоненты фильма должны составлять как бы единое тело. Пусть в нем будет скелет и система сосудов, мышцы и кишки с желудком. Пусть он будет даже простым, как амеба, но он должен быть цельным и выражать идею, за которую я сам мог бы нести ответственность не только на экране, но и в жизни.

Следующая картина, интересная для упоминания в связи с идеей метафоричности — «Звонят, откройте дверь!». Чтобы добиться цельности в ней, было потрачено много усилий. Задача эта казалась мне важной для выражения личного взгляда на явление жизни. Мы старались, чтобы в монтаже каждой фразы стыки были неощутимы, чтобы сцены спаивались в одно, а эпизоды казались естественными частями общего живого организма — в итоге вся картина стремилась к тому, чтобы стать одним большим эпизодом со всеми элементами, положенными по школе — экспозицией, перипетиями, кульминацией и т. д.

Конструктивная четкость присуща драматургии Володина и, так я думал, помогает режиссеру выразить своеобразие творческой личности автора. Удалось это или нет, не нам судить, но задачу представить в фильме портрет писателя мы перед собою ставили; мне кажется, что это как бы дополнительная инфраструктура фильма. Хотя я затруднился бы четким примером пояснить, как мы этого добивались. У разных режиссеров отношения со сценарием складываются по-разному. Я знаю очень хороших и профессиональных постановщиков, которые получают дополнительный импульс к творчеству во всепоглощающей ненависти к литературной первооснове будущего фильма. Пока не истопчет, не растерзает, не изжует и не выплюнет бумаги— не родит ничего своего.

Сказать, что это комплекс самоутверждения, значит прояснить только часть проблемы. Конфликт между пластикой фразы и пластикой экрана — вещь не придуманная. Но мой способ решения этого конфликта — влюбленность в сценарий и желание, чтобы в фильме присутствовала личность автора сценария. Наверное, это похоже на то, как актер стремится к перевоплощению в образ персонажа драмы. Всякие аналогии не дают полноты представления. Могу только сказать, что система самоограничений, в которой я угадываю координаты личности писателя, драматизирует творческий процесс и дает дополнительное ощущение истинности того, что ты делаешь. В работе вообще важно ощущать, что ты делаешь что-то живое. Я вспоминаю, как Михаил Ильич Ромм рассказывал о своем учителе, скульпторе Анне Семеновне Голубкиной. Она подходила к ученической работе и, едва не плача, говорила:

— Что же вы ему скулу-то на бок своротили? Это что у вас? — тыкала она пальцем в ком глины.

— Глина,— говорил оторопевший ученик.

— Нет, это не глина! Это не глина! Не глина это! Это тело! Тело это, а у вас в теле веревочки, щепочки! — и она вытаскивала из глины щепочки, вытягивала кусочек веревочки так осторожно, что ученик и впрямь думал, что это тело, из которого он, как господь бог, будет лепить плоть лица человеческого. Конечно, это помогало контакту с моделью.

Такое ощущение, что творится живой организм, я думаю, важно и при создании фильма. И все, что помогает этому, идет на пользу делу.

В картине «Звонят, откройте дверь!» тема была сформулирована, как «единство личного и общественного». Все, что в конечном итоге осталось в фильме, обросло вокруг этой темы, как мякоть плода обрастает вокруг семечка. А то, что не вошло в состав плода, осталось в корзинке для обрезков.

На этой работе я убедился, как помогает делу, когда творческий замысел фильма сплетается из драматургии, из музыки, из актерской игры, из всех зрелищных компонентов. Я впервые по-хозяйски распоряжался необозримым арсеналом смежных искусств, выбирая крошки из гор, капли из морей, и запомнил это ощущение, как в твоих руках медленно возникает что-то живое — пусть скромное, но дышит.

Когда мы говорим о метафоре в применении ко всему фильму, то подразумеваем, что между зрителем и фильмом возникает сложный духовный контакт, что зритель воспринимает фильм как рассказ о каком-то широком и значительном жизненном явлении, лишь краешком своим попавшем в фильм. Немногочисленные, но внятные намеки на жизненные связи персонажей фильма позволяют воображению зрителя без особых усилий сплести картину значительно более полной реальной жизни персонажей. И персонажи становятся как будто живыми, близкими, как знакомые, друзья. От основного конфликта, от вовлеченных в него персонажей фильма протягиваются нити сопереживания, узнавания, множество зацепок как будто непрерывным потоком устремлены к зрителю, и чем полнее эта связь зрителя и фильма, тем полнее донесена главная мысль картины. А то, что все компоненты фильма соединены в единое целое, спаяны метафорой в одну форму, позволяет этой форме осесть в сознании зрителя целиком. Замысел фильма-метафоры, в сущности, ценен тем, что предполагает увидеть идею фильма выраженной во всей структуре, во всем наполнении картины. Попал фильм в душу зрителя — и главное непременно останется в памяти.

●

Но тут возникает одна проблема, которой я пока не касался. А она занимает много места в моей работе. Это проблема контакта со зрителем школьного возраста. Пока что это адресат всех моих фильмов. Я выбрал его сознательно и по душевной склонности, полагая, что из всех посетителей кино люди от 14 до 17 лет испытывают наибольшую потребность в духовном контакте. И кроме того, мне показалось, что долг перед зрителем я выполню наиболее разумно, если свою беседу о жизни предназначу именно этой части посетителей кино — от 14 до 17. Они входят в жизнь, у них еще только формируется мировоззрение. Поначалу это сопряжено с острыми проблемами, неуютной неуверенностью в себе, ощущением одиночества... Словом, есть много такого, в чем кино должно бы помочь и, наверное, может, если захочет. Я хочу.

Вот с этими благими намерениями и делался фильм «Звонят, откройте дверь!». Поначалу мы договорились, что А. Володин напишет сценарий про 14—15-летних ребят. Он сочинил историю, которая до сих пор кажется мне прекрасной. Но, попав в школу для сбора материалов, увлекся и написал про двенадцатилетнюю девочку. После некоторых колебаний мне показалось, что это изменение — просто подарок, потому что позволяет еще лучше решить первоначальную задачу. Ведь всякая метафора апеллирует к жизненному опыту. Надо, чтобы зритель соотнес увиденное с пережитым. Когда зрелище опирается на опыт прожитой жизни, оно имеет основания для духовного контакта.

Когда мы говорим «опыт», то, естественно, имеем в виду не только факты жизни и удары судьбы, лично нами полученные в семье и на службе. Нет, тут и опыт мысли, и опыт духовного контакта, и определенная зрелость, позволяющая распространять понятия какого-то одного времени на другое время или область жизни. Короче, для восприятия искусства не лишним является духовный опыт.

Казалось бы — мне, по крайней мере, казалось,— что разумно говорить с 14—15-летними ребятами о сложных проблемах жизни, опираясь на их собственный опыт, то есть рассказывая им историю двенадцатилетней девочки. Возраст для них не столь уж далекий, все еще свежо в памяти. Вроде бы мы соблюдаем самое необходимое условие для того, чтобы метафора фильма пришла в контакт с этим зрителем.

Думаю, что мы не добились полного успеха. Вычислить тут довольно трудно. Внешне картина имела успех и в прессе и на различных репрезентативных показах. Но это все было у взрослого зрителя. Реакция детей была доброжелательной, впечатления взрослых, начиная со студентов, прибавляли к этому восклицательный знак.

А уж кто не знает, с каким восторгом

дети смотрят то, что им действительно ложится на душу — «Фантомаса», «Великолепную семерку», наших «Неуловимых мстителей»... Дело, видимо, в том, что взрослые в восприятии идеи фильма опираются на опыт прожитой жизни, а дети в восприятии идеи фильма больше опираются на мечту о будущей жизни, и какие-то ее черты находят не только в революционной романтике «мстителей», но и в отваге «семерки», в таинственности «Фантомаса».

Детский кинематограф — это кинематограф мечты. Жизненный стереотип ребенка — учеба и игра, и все это готовит его к настоящей жизни.

Сегодня искусство научилось с уважением и вниманием относиться к личности ребенка, предполагая в нем с раннего возраста личность, а не личинку взрослого человека. И добилось на этом пути успехов. Но вот всегда ли мы всерьез уважаем ее запросы и интересы, занимаемся ими, изучаем их, стремимся приводить свои замыслы в соответствие с ними? Несколькими строчками выше я не случайно поставил в один ряд три самых преуспевших в детской аудитории фильма. Сколько брани вылили на два из них педагоги! А я убежден, эти картины, что там ни говори, учат играть, будоражат воображение подростка. Они дают нам пример увлекательной формы, и стоит, критикуя эти фильмы, все же постараться понять причины их успеха. Самый популярный наш детский фильм последних лет «Неуловимые мстители» интересен как раз с этой точки зрения: он заполнил собой зияющую брешь в кинематографе для подростков, оскудевшем за последнее время романтико-героическими лентами.

После картины «Звонят, откройте дверь»!, где я стремился к сдержанности и самоограничению, мне захотелось снять яркую, праздничную картину, драматизм которой нашел бы полный отзвук в душе юного зрителя. Для такого фильма казалась наиболее интересной форма исторического мифа.

В критике утвердилось пренебрежительное отношение к фильму-мифу. У этого обстоятельства были серьезные причины. Своих мифов мы почти не создавали. Историческая киномифология засохла где-то после «Александра Невского». Историко-революционные фильмы тяготели больше к историзму, чем к мифологии. Опыт трилогии о Максиме, где возникла фигура подлинно народная и мифологически определенная, развития в кино не получил. Творчески это дело не простое, случаи сокрушительных провалов известны.

В буржуазном кино мифы как зрительски притягательная форма были взяты на вооружение коммерческим кинематографом. Вестерны, приключенческие ленты, детективы с суперменами, костюмированные сказки для взрослых — все это стало обиходным в «мифологии» буржуазного кино. В своих обзорах, посвященных зарубежному кинематографу, критики любили сталкивать лбами «элитарные» фильмы с мифами-ширпотребом. Два типа фильмов шли в этих статьях прямо стенка на стенку. А о том обстоятельстве, что у фильма-мифа есть свои привлекательные качества, почти не вспоминали. О том, что это фильмы с большой энергией действия и средой, где мысль можно облечь в яркие образные формы, привлекательные для подростков и юношества, почти никто всерьез не думал.

Значит, думал я, есть повод поспорить, есть возможность немножко раздвинуть привычные границы детского кинематографа.

Впрочем, мысли о форме сопутствовали соображениям относительно выбора темы — соображениям, разумеется, более существенным.

Говорить с ребятами мне хотелось о многом. Но прежде всего была охота добиться контакта и понимания. В наше время, когда такое изобилие зрелищ обрушивается на подростков, было бы неплохо, чтобы они поняли, как не просто подчас занятие художника. Чтобы прочувствовали, почем человеку его призвание, чтобы дошло до них, что это не только счастье, но и долг и нелегкий труд. И каковы отчаяние и мука, если идешь на компромисс. И как коротка эфемерная радость успеха, и что подлинная радость сплетена

с тревогами — она в открытии нового, то есть в деле. Все это не худо было бы внедрить в сознание сегодняшних юных потребителей многосерийных зрелищ, уписывающих фильм за фильмом между кашей и домашними уроками. Без уважения к искусству нет возможности духовного контакта со зрителем.

Мне захотелось рассказать о художнике революции так, чтобы ребята полюбили людей, рожденных к творчеству бурями истории.

Я знал таких людей, мне довелось учиться у Александра Довженко и Михаила Ромма. В известной мере фильм «Гори, гори, моя звезда...» был задуман как низкий поклон учителям. В новой картине для меня пришло время оглянуться на традиции нашего кино и стать не формальным, а увлеченным и усердным их учеником. Прикоснуться к искусству революции было большой радостью. Надеюсь, что-то от этой радости вошло в фильм. Так родился актер Искремас, художник Федор и их антипод Пашка-иллюзионщик. Драматурги Юлий Дунский и Валерий Фрид написали этот сценарий, следя за тем, чтобы каждый поворот мысли, каждый элемент общей метафоры фильма находил образное пластическое выражение, создавал, так сказать, плацдарм для рождения аттракциона. Но на этот раз мы проследили, чтобы внятность изложения была подчеркнута как бы вынесенной наружу конструкцией фильма. Представьте себе — три линии, три абсциссы — это три художника, три взгляда на искусство, три судьбы в служении ему или торговле им. Перпендикулярно этим линиям нарисуйте по оси ординат три черты — это смены власти — красная, белая, зеленая. Продолжите эти линии, чтобы они пересеклись, образуются клеточки: в них прекрасная питательная среда для произрастания конфликтов.

Конечно, этими геометрическими упражнениями в работе над сценарием мы не занимались. Но образно такой чертежик может помочь представить структуру фильма. Условность изложения позволяла обратиться к более четкому сюжету, чтобы внешние повороты в развитии сюжета соответствовали поворотам в раскрытии главной темы.

Это важное обстоятельство в картине для ребят. Что такое сюжет? Можно сказать и так примерно: плотное сцепление явлений жизни, отобранных для выявления авторской мысли. Идет сюжет по мысли — зритель лучше усваивает авторскую идею. Тонет сюжет в подробностях, выявлен слабо — и у зрителя может ослабнуть контакт с автором, и тогда мы показываем не урок открытия каких-то нравственных основ, а так — картинки жизни.

Детское кино — область деятельности с повышенной социальной ответственностью художника. Хороший фильм может стать полезным уроком познания, помощником в сложном процессе ориентации юного зрителя среди проблем жизни. Но для этого фильм и сам должен быть четко ориентирован, чтобы сюжет поляризовал явления жизни, подчинял их строгой и внятной конструкции.

Размытость сюжета в детском кино часто, при кажущейся сложности познания жизненных явлений, оборачивается ослаблением детского внимания. Режиссер, сняв такой фильм, ломает голову, как лапидарно сформулировать «про что» его картина. А она и про то и про это, и про то, что совсем наоборот,— «сложная».

А у ребят жизненного опыта накоплено не много, через ослабленную драматургию им к авторской идее пробираться трудно. Они по пути засмотрятся на детали и потеряют путеводную нить. Сюжет в детской картине — это моя точка зрения — должен быть все время на виду. Разумеется, если хочешь, чтобы зрители все время понимали, что и зачем им показывается. Но тут сообразительный читатель покачает головой и спросит: а как при этом вы управитесь с дидактикой? У вас, стало быть, сюжет будет подсказывать зрителю, кто хорош, кто плох? Произвел по сюжету проступок — получи нагоняй, совершил по сюжету поступок — вот тебе сюжетная награда.

Конечно, движение сюжета не должно опережать движение мысли или жестко предопределять ее. Но если замысел фильма диалек-

тичен, если в основе лежит проблема, а не назидание, ясность изложения всегда на пользу дела. Как раз банальность и плоскость мысли тянутся обычно к внешней усложненности и завуалированности.

Впрочем, стоит ли внедрять какие-то рецепты? Лучше с вниманием понаблюдать, что дети смотрят с особым удовольствием. Проследить, на какие картины дети идут во второй или третий раз, поскольку один раз они с удовольствием глядят почти все. Картины эти известны. Это приключенческие фильмы, героические и комедийные.

Чтобы ребята все время были в напряжении, картине нужен или напряженный сюжет, или вязь эпизодов с напряженной драматургией внутри каждого эпизода. Помогла создать такую среду в фильме мне старая идея молодого Эйзенштейна. Называлась она «монтаж аттракционов» и родилась еще в театре, которым двадцатидвухлетний гений мирового кино руководил накануне прихода в кинематограф.

Идея состояла в том, чтобы разрабатывать общий замысел спектакля, как каскад аттракционов, каждый из которых крайне агрессивно внушал бы зрителю какую-то одну социально полезную эмоцию. Я пишу с долей иронии потому, что вспоминаю наивную социологию формулировок молодого Эйзенштейна. Но восхищение мое этой идеей велико. Мало того, что она явилась мощным импульсом к созданию всего языка современного кино, мало того, что она легла в основу стилистики «Броненосца «Потемкина». Она и сегодня способна помочь конкретной практической работе. То, что пятьдесят лет назад было авангардистской идеей, революционизирующей целое искусство, сегодня вошло в обиход нашего кино, в том числе и детского.

Методика «монтажа аттракционов» сослужила хорошую службу в работе над нашим фильмом «Гори, гори, моя звезда...» — она требовала для каждой ключевой сцены фильма яркого пластического рисунка, определяющего движение мысли фильма, и оказалась хорошей помощницей в достижении контакта с юным зрителем.

Когда возникает потребность довести каждый поворот мысли до пластической фразы, это помогает и конкретизировать идею и найти ей более обобщенное выражение. «Монтаж аттракционов» настойчиво напоминает режиссеру, что кино имеет неисчерпаемые ресурсы пластической выразительности. В монтажной у нас выработалась методика работы, которой я собираюсь пользоваться и впредь. После первой сборки материала мы отключали фонограмму и старались добиться полнейшей понятности сцены в изобразительном ряду. Это нисколько не умаляло роль диалога. Яркие реплики только выигрывали. А замысел эпизода в результате такой работы лепился рельефнее.

И опять вернемся к диалектике проблемы «монтажа аттракционов». Чем ярче выявляются отдельные эпизоды, тем больше заботы надо проявить для того, чтобы не распалось целое. Для этого-то мы старались вынести наружу конструкцию сюжета, подобно тому, как современные архитекторы подчеркивают в решении фасада конструктивный модуль постройки.

У детского зрителя свои особенности, их надо учитывать. Могу сказать, что при решении эпизодов аттракционным методом я задумывался и о том, чтобы сообразовать педагогические задачи фильма с пластическим решением эпизода. Ведь «агрессивность» художественных средств легко может в восприятии подростка деформировать общий замысел. Проще говоря, сцены, где стреляют и дерутся, могут в сознании ребенка вытеснить те сцены, где в словах излагаются идеи, ради которых идет стрельба. Надо основные положения общего замысла доводить до аттракционной пластики. В этом тоже состоит педагогика режиссуры для детей.

Может показаться, что я излишне часто настаиваю на педагогической ответственности художника. Но я убежден: успех в нашем деле придет лишь тогда, когда педагог возьмет на вооружение произведения искусства, чтобы толковать их, привлекать к своим педагогическим нуждам, внедрять в сознание детей. Вот как раз об этом я мечтаю — чтобы мои

фильмы взяли в свои руки учителя, чтобы мы вместе учили детей тем идеям, которые хотели бы видеть утвердившимися в сознании ребят.

Режиссер детского кино в идеале — поэт. Беден и уныл художник, не пользующийся удивительной восприимчивостью детей к искусству, их способностью драматизировать явления жизни, одушевлять мир, радоваться движению и краскам.

Режиссер детского кино в идеале — учитель. Увы, без способности режиссера адаптировать и схематизировать, без учета методики, без непрерывной коррекции на специфику детского восприятия фильм теряет контакт с аудиторией, не заряжает ребенка охотой нравственного самоусовершенствования.

«Монтаж аттракционов» сегодня кажется мне лучшим методом создания фильма, где учитель и художник, не вступая в конфликт и не идя на компромиссы, вместе движутся к общей цели. «Аттракционность» — это педагогика искусством, это возможность увлечь ребенка и повести его за собой.

Конечно, трезвый и разумный читатель сделает поправку на мою увлеченность этой идеей. Но для того, чтобы мы двигали вперед наше дело, надо, чтобы не только развивались новые идеи, но и не оставались забытыми старые ценности. Кажется, это и называют развитием традиций.

Есть много художников, которым аттракционность противопоказана, они решают свои проблемы, с иронией глядя на кинематограф такого рода. Что ж, кино должно быть разным. И все-таки, не претендуя на всеобщность применения, «монтаж аттракционов» доказывает свою жизнестойкость и способность помочь тем, кто отнесется к нему с вниманием.

В моем понимании идеальный фильм для детей должен выдержать своеобразную поляризацию: поглядели под одним углом — это свободное поэтическое произведение, развивающееся естественно по внутренним побуждениям цельного организма. Поглядели под другим углом: видим четкий и понятный урок, где тема изложена корректно и убедительно. Лишнее отброшено, вывод возникает из совокупности всех рассмотренных обстоятельств.

Ответственность учителя, стимулирующая ответственность художника,— вот диалектика нравственной и социальной проблематики режиссуры детского фильма.

«Счастье — это когда тебя понимают...»

Из наблюдений педагога

Г. Лабковская

Какой учитель не испытал радостного удовлетворения, когда после просмотра в школьном кинотеатре видел возбужденных или притихших, сомневающихся, спорящих, размышляющих об увиденном своих ребят! Весь этот сложный мир мыслей и эмоций вызван к жизни умным фильмом, помогающим подростку пристальней вглядеться в самые существенные вопросы человеческих взаимоотношений, вглядеться в самого себя. Активность воздействия киноискусства на души подростков удваивается оттого, что там процесс просмотра фильма — процесс коллективный, он влечет за собою и соразмышление и столкновения мнений. Ребята не любят ходить в кино в одиночестве. И хотим мы того или нет, они спорят куда чаще о новом фильме, чем о прочитанной книге.

Вот почему так занимает педагога проблема — в каких кинолентах, у каких киногероев подросток станет искать пример для подражания, ответы на будоражащие его вопросы.

Психология подростка... Таинственная, стремительно меняющаяся в наш беспокойный век, подверженная разнообразнейшим влияниям... Тема, волнующая каждого из нас — независимо от профессий — мы ведь родители. Предмет, коим постоянно занимаются все, кто связал свою деятельность с детьми.

Искусство — одна из тех областей, в столкновении с которыми психологические особен-

ности подростка — формирующейся личности! — выявляются, быть может, в формах наиболее острых, противоречивых и сложных. Не случайно так часто мы встаем в тупик перед загадкой детских приверженностей и вкусов — тоже переменчивых, непостоянных, всегда очень категоричных и далеко не всегда последовательных.

Взаимоотношения подростка и кино — предмет, для исследования увлекательный и все же малоизвестный.

Мы часто говорим о том, что фильмов для детей мало. И это верно. Но верно и то, что за десятилетия накоплена обширная фильмотека детских картин. Есть простодушные сказки и романтические приключения, есть голубые пай-герои и герои полнокровные, неоднозначные, к которым не подойдешь с школьной раскладкой «по чертам характера». Есть фильмы иллюстративные и есть проблемные, есть легковесные и есть зовущие к размышлениям.

Но, оценивая сделанное и созданное, раздумывая о том, каким быть детскому и юношескому кинематографу, какие выбирать в его дальнейшем пути ориентиры, мы часто говорим о вполне утилитарных и бесспорных его педагогических задачах и гораздо реже — о том, как сообразовать решение этих задач с внутренней потребностью современного подростка, как сделать фильмы не просто полезными, но и остро необходимыми подростку в его духовной жизни. Иными словами, говоря о нашем детском кино, мы слишком редко, по-моему, обращаемся за советом к тем, ради кого оно существует,— к самим детям.

В литературе о кино зафиксировано, как был принят каждый из этих фильмов «взрослой» критикой. Но мы почти не найдем серьезных упоминаний о том, как приняли эти картины юные зрители.

В последние годы «обратная связь» зритель — экран начала у нас существовать, она заявляет о своих правах, ею интересуются. Увлекательными исследованиями заняты социологи, но их работы касаются, главным образом, лишь взрослого зрителя.

А что же дети — большая половина всей нашей зрительской аудитории, причем половина наиболее благодарная и преданная кино? Они смотрят почти все, что появляется на экранах, они спорят до хрипоты об увиденном, их суждения бывают часто жестоки и безоговорочны, бывают наивны или поражают неожиданной зрелостью, но почти всегда искренни и потому безусловно интересны. В этих суждениях вдумчивый слушатель мог бы найти благодарный материал для размышлений. И кто знает, может быть, этот материал помог бы нам, взрослым, разгадать многие из загадок психологии юного кинозрителя, найти к его сердцу наиболее верные пути.

Суждения ребят об искусстве — не готовые формулировки из учебников, которыми они так охотно козыряют в «парадные» минуты, а именно свои, самостоятельные попытки размышлять — меня интересуют давно. Более восьми лет я занимаюсь вопросами эстетического воспитания в Министерстве просвещения РСФСР, давно преподаю литературу и основы киноискусства в школе. За эти годы мне удалось наблюдать работу многих школ и детских кинотеатров с юными зрителями, накоплен довольно значительный материал — тысячи школьных сочинений на темы, связанные с киноискусством, ответов на вопросы о просмотренных фильмах. Много мы говорили с ребятами о кино и на занятиях — классных и внеклассных.

Впрочем, начну издалека.

●

«Современная музыка для вас! 2 марта 1973 года в 19 часов состоится вечер старшеклассников. Играет инструментальный ансамбль». Такое объявление я увидела возле клуба Метростроя, идя с работы. Уже к восьми, но пойду: то, что в афишах называют «современная музыка для вас», давно представляет для меня некую загадку. Надо понять, кто соберется и что их влечет.

Зал переполнен, многие стоят в проходах, сидят у сцены на полу. В основном, юноши лет пятнадцати-восемнадцати. В зале очень душно и очень громко: оркестр оглушает. Посмотрела на лица ребят — возбужденные,

потные, с горящими глазами. Когда занавес закрылся, атмосфера в зале была уже накалена до крайности. Сможет ли эта толпа спокойно двинуться к выходу?

И вот первая стычка. Кто-то поторопился, толкнул впереди стоящего, в ответ получил удар. Никто не вступался. Драку остановил милиционер — он был наготове, он знал, что такое мероприятие привлечет мальчишек.

...Пробую поговорить с оставшимися. Оркестранты, такие же подростки, как и сидевшие в зале, собирают инструменты. Вначале говорили будто на разных языках: стена разделяла нас. Я все хотела разобраться, какую музыку они принимают за современную. Они, считая меня неполноценной — не дано почувствовать «истинное»,— нехотя бросали в ответ одинокие слова. Вы, мол, другое поколение. Вам не понять.

— Хорошо,— не унималась я. — А зачем так неистово и громко? Помните, Утесов както обратился с просьбой к оркестранту, форсирующему звук, чтобы он не играл более, чем отпущено ему зарплатой.

Засмеялись. Лед трогался.

— Что все-таки прельщает?

— Ритм. Доступность. Поднимает тонус. Модно. Возможность быть не только слушателем; такие песни сможет запеть каждый. А петь вместе нравится. Знаете, даже если бы подобный ансамбль выступал в зале, где не пятьсот, а пять тысяч мест — все равно бы желающие не уместились. А что вы можете предложить взамен?

Ох, как часто и как беспомощно мы, взрослые, разводим руками, сталкиваясь с эстетическими вкусами современного подростка. Осуждаем. Думаем, как бы приобщить к настоящему искусству. А пока думаем — выходит на экран «Ромео и Джульетта», и поклонники «бита» и «Цветка в пыли» вдруг задают нам новую задачу, единодушно признав шекспировскую экранизацию лучшим зарубежным фильмом года (ссылаюсь на итоги недавней анкеты «Советского экрана»). Побеждает все-таки Шекспир. Значит, не так уж плохи дела с эстетическими запросами юных душ?

Я вспоминаю о случае в клубе Метростроя каждый раз, когда на экраны выходит очередной боевик, когда новые приключения Фантомаса или Анжелики будоражат воображение подростков и нарушают покой педагогов и родителей, когда в отнюдь не идеального киногероя играют во всех подворотнях, а серьезная кинопресса хранит молчание, считая неприличным говорить о подобных феноменах.

Но что же делать — бегут мальчишки на «Фантомаса», а на иные кинопрописи не бегут. Разве не достаточна эта причина, чтобы попытаться все-таки всерьез разобраться в этом явлении, понять, почему эти фильмы столь неотразимы для ребят?

П о н я т ь мотивы увлечения и поступков подростков — значит суметь осуществить педагогическое руководство.

●

«Счастье, когда тебя понимают» — эти слова Генки Шестопала из фильма Г. Полонского и С. Ростоцкого «Доживем до понедельника» оказались близки подросткам. Точно уловленная проблема, волнующая школьников, стала причиной того, что фильм этот вот уже пять лет остается в центре внимания ребят, о нем говорят, о нем спорят, его принимают, его признают. Сегодня он столь же современен, столь же необходим ребятам, как и в день, когда он впервые вышел на экран. Он остается н о в ы м для каждого нового поколения.

Чтобы убедиться в этом, достаточно послушать самих ребят.

Слово девятиклассникам 1973 года:

— В фильме — наши современники, все конфликты близки нам, они наши. Фильм — про нас. Он помогает разобраться в своих поступках и ошибках.

— Картины о жизни своих ровесников всегда смотришь с особенным интересом. Со многими трудностями приходится сталкиваться, когда еще не во всем разобрался, когда столько сложных и непонятных вопросов. И часто такие фильмы подсказывают, что делать и как поступать.

— Хорошо, что фильм поставлен не как скучнейшая мораль. Побольше бы таких картин — может, станем пооткровенней.

У ребят вообще, как известно, «абсолютный слух» на дидактику; едва заслышав с экрана менторские речи, они тут же вооружаются иронией, и эту стенку никакие самые благие намерения авторов пробить уже не в состоянии. И в то же время — раскрываются, жадно следят за всем происходящим, доверчиво впитывают в себя мысли, выраженные доверительно, откровенно, без обидной снисходительности, на равных. И честное слово, напрасны педагогические опасения: ведомые неощутимой, неназойливой, но крепкой рукой художника, ребята умеют разобраться правильно в самых сложных и «опасных» ситуациях.

— В фильме очень хорошо показан конфликт между классом и учительницей русского языка. Такие конфликты нередко возникают и у нас, правда, до того, чтобы сжечь сочинения, у нас еще не доходило.

— Девочка написала о своем счастье, учитель предложил это счастье разорвать, а ребята захотели его сохранить. Вот и противоречие.

— Ну и девчонка! Не побоялась написать то, что думает.

— Счастье на отметку — это вздор. Жестоко оценивать мечту о счастье пятибалльной системой.

— Учителя высказывают свое мнение об учениках, а ученики нет. Этого не хватает и в фильмах и в жизни.

В фильме «Доживем до понедельника» ребятам предоставлена такая возможность. Это даже вызывало опасения — педагогично ли, сумеют ли ребята разобраться, правильно оценить сложные конфликты, неоднозначные характеры фильма?

— Илья Семенович — добрый, влюбленный в свое дело, в свой класс учитель, он живет одной жизнью с классом. Он понимает ребят, он видит в них людей, которые тоже могут иметь свое мнение.

— Урок, на котором Илья Семенович страстно и убежденно рассказывает о лейтенанте Шмидте, этаком Данко, вырвавшем сердце, чтобы осветить людям путь к счастью, показывает учителя как борца за человека, за его душу, за его будущее.

Как видим, заслужил общее признание Илья Семенович, интеллигентный, убежденный, талантливый педагог, который восстал против поверхностности и позерства не нотацией и двойкой, а учительским словом. Может быть, учителю в фильме не хватало пауз, которые так нужны ребятам, чтобы думать — подростку ведь необходимы и те драгоценные мгновения, когда он осмысливает услышанное и увиденное... «Чтобы осмыслить каждый яркий образ, наглядный или словесный, надо много времени и сил. Умение дать ребенку подумать — это одно из самых тонких качеств педагога». Эти слова В. Сухомлинского не худо бы помнить и тем, кто обращается к детям со словом искусства.

А вот — о Светлане Михайловне, другой героине фильма, так проникновенно и умно сыгранной Н. Меньшиковой.

— Она неплохой учитель, но вместе с тем в ней есть какая-то ограниченность, скованность рамками программы. И все-таки мне ее немного жалко, потому что это человек с неудачно сложившейся жизнью, и, может быть, это чувство обойденности мешает ей близко сходиться с людьми, с учениками.

— Светлана Михайловна не может понять ребячьей души. Учиться у такого педагога трудно. Она всегда чем-то недовольна. И на уроках ее не только не научишься любить русскую литературу, но можно ее возненавидеть: только и слышишь — «типичный представитель»...

— Бывает, что учителя не понимают учеников, да и не хотят их понять, считая свое мнение о них превыше всех других. Им невдомек, что и они могут ошибаться.

— Я считаю, что этот фильм должен заинтересовать и учителей. В нем они лучше узнают нас, нашу жизнь. Ведь м н о г и е н а с н е п о н и м а ю т.

Да, фильм вызвал в школах — и в классах, и в учительских, и на педсоветах, и в школьных коридорах — дискуссии более чем ожив-

ленные. Дети спорили. Но я никогда не смогу понять тех, кто утверждает, что споры эти могут принести педагогический ущерб. Разве не способности самостоятельно думать, критически мыслить стремимся мы научить наших детей? И разве так же, как они, не восстаем мы против учителей по должности, но не по призванию? Ведь Светлана Михайловна еще входит в классы наших школ. Ведь это она до сих пор считает самой действенной мерой воспитания «наступление на родителей». Это в школе у одной из таких Светлан Михайловн «штаб дзержинцев» подменил и совет пионерской дружины и комитет комсомола и превратился из гуманного воспитателя в карательный орган, наказывающий за любую провинность трудом,— действительный факт, вызывающий протест и возмущение своей педагогической малограмотностью.

Светлана Михайловна не безвредна. Она оставляет свой след в душах ребят. Это наверняка ее воспитанники увидели в фильме лишь «...маленький роман бывшей ученицы со своим бывшим учителем». И в своей «рецензии» на фильм написали такое: «Разве можно вступать в пререкания с администрацией! Я против разболтанности».

Право, если фильм «Доживем до понедельника» хоть в чем-то поколебал подобный «педагогический авторитет», то можно только сказать его авторам великое спасибо за это.

Суждения, которые выносят подростки о героях этого фильма, примечательны одной важной особенностью: характеры и поступки киноперсонажей мгновенно сопоставляются с собственной жизнью, с характерами реальных учителей и товарищей по классу; критическая мысль, начатая фильмом, как искра, воспламеняет мысль собственную, споры вокруг такого фильма всегда перерастают в споры о жизни, о себе. Нравственный урок оказался преподанным в форме, далекой от дидактики, от назойливости, но он преподан, и очень четко. Ибо характеры фильма потому и стали живыми и полнокровными, что выражены в связи с живой и актуальной п р о б л е м о й. Здесь есть о чем спорить, и подростки спорят, и идут смотреть фильм еще раз, чтобы увериться в правильности своих аргументов, чтобы найти новые, чтобы после обязательно доспорить, потому что равнодушным такая проблема не может оставить в этом возрасте никого.

●

Вот образец реакции прямо противоположной — отзывы ребят о телевизионном фильме «Большая перемена».

Фильма ждали с нетерпением. Анонсы в телепрограммах сообщали, что картина рассказывает о школе рабочей молодежи, что жанр ее — комедия и что в ней заняты популярнейшие актеры. Этих «исходных данных» уже достаточно, чтобы заставить подростка непременно сидеть в этот вечер у телевизора. Фильм, наконец, многосерийный, а известно, что на телевидении многосерийность, подробность изложения, возможность следить за жизнью героев из вечера в вечер сообщают фильмам некую добавочную притягательность. Словом, были все основания для нетерпеливого ожидания.

И вот показаны все четыре серии.

По телеэкрану бродил странный герой. Нелепо эксцентричный. То и дело попадающий в ситуации, вызывающие неловкость. Донельзя самоуверенный и непонятно самовлюбленный. Профессия героя была учитель, а он засыпал на уроках, много суетился, назойливо лез людям в душу, демонстрируя полное неумение ориентироваться в пространстве и ситуациях, словом, вызывал смутные ассоциации со слоном в посудной лавке — точно так же производил многочисленные разрушения и точно так же его было невыносимо много. Качества героя, тем не менее, вызывали у авторов то, что называют «доброй улыбкой».

Есть эксцентризм и эксцентризм. В данном случае за нелепостью поведения героя не ощущалось жизненных параллелей — просто наше внимание четыре вечера подряд пытались задержать на малосимпатичном чудаке, хаотичном и неуправляемом, а потому и не олицетворяющем для нас никаких жизненных закономерностей, ничего, над чем стоило бы поразмыслить.

Герой был, повторяю, учитель. И я вновь вспомнила педагогические опасения по поводу фильма «Доживем до понедельника» — можно ли вообще выносить учителя на суд детей? Сумеют ли разобраться, не окажется ли подорванным авторитет учителя вообще? Ведь дети, как говорят, склонны не просто сопоставлять кино и жизнь, но и отождествлять их.

Но вот прошло обсуждение «Большой перемены», и девятиклассники, проявив полное нежелание отождествлять фильм с жизнью, сразу же вспомнили об авторах:

— Зачем авторам понадобилось создавать столько нелепых ситуаций?

— Авторы вправе помечтать с экрана. Мы, зрители, готовы стать соучастниками. Идея человеколюбия вечна и прекрасна. Но донести ее авторы не смогли.

— Фильм удивляет нелепыми трюками и несуразицами. Нет проблем, нет мысли, нереальны ситуации и совсем не смешно.

Как видите, сконструированный герой не вызвал и попыток перекинуть в разговоре о фильме мостик к собственной жизни, и хотя любой из школьников может говорить о своих учителях часами, вынося порою очень строгие суждения об их человеческих и профессиональных качествах, этот экранный «учитель», как и следовало ожидать, вызвал решительное ощущение «нежизненности». «Проблемы» же, рожденные, главным образом, особенностями его индивидуальности, показались надуманными и неинтересными. Хотя, заметим в скобках, среди так или иначе затронутых в фильме проблем есть и такие, что могли бы вызвать сочувственное внимание — могли бы, если б не служили авторам лишь подспорьем в их безудержном стремлении смешить во что бы то ни стало.

Уровень эстетического развития сегодняшних детей уже не позволяет нам умилиться их безоглядной вере во все, что предстает перед ними на полотне экрана. И потому кинематографисту, взявшемуся за фильм для подростков и молодежи, нужно видеть в них не только зрителей и слушателей, внимающих гласу своего старшего друга и учителя, но и критически мыслящего собеседника, нетерпимого к снисходительности, к сознательному и искусственному упрощению, к откровенной «адаптации», требовательного к интеллектуальному уровню разговора. Именно так, продемонстрировав пример настоящего уважения к своим зрителям, вели с ними беседу авторы фильмов «Доживем до понедельника», «Друг мой, Колька!..», «Звонят, откройте дверь!», «Переступи порог!», «Чудак из пятого «Б», «Учитель пения», «Точка, точка, запятая...».

Фильм «Чудак из пятого «Б» И. Фрэза ребята приняли безоговорочно. Конфликты и непростые ситуации, в которые попадает Боря Збандуто, разрешаются тонко и, что очень важно, с юмором. В своих отзывах ребята отмечают глубокое знание режиссером детской психологии, проблемы взаимоотношений между школьниками.

— Фильм И. Фрэза — урок нравственности и понимания высокого долга — заботиться о малышах.

— Очень точно прослеживается в фильме линия «надо» и «хочу». И великая победа режиссера в том, как убедительно это «надо» становится радостью для героя фильма.

— Я не могла удержаться от слез, когда Нина попросила своего вожатого приколоть ей октябрятскую звездочку. Она верила в Борю и любила его. Только точное знание детской души позволило режиссеру так решить эту сцену...

«Адаптация» тона разговора отталкивает ребят. Что же, призывая к разговору «на равных», автор отрицает какую бы то ни было специфику детской аудитории?

Разумеется, специфика существует. Она — в особенностях мировосприятия, в системе оценок жизненных явлений, оценок, для взрослого парадоксальных, вызывающих подчас возмущение и желание «поправить». Известно, что специально написанный А. Гайдаром для «Союздетфильма» сценарий «Тимур и его команда» по предложению автора и режиссера А. Разумного был вынесен на обсуждение ребят в Московском городском доме пионеров. Большинство собравшихся приняли лидерство... Квакина, признавая

за ним силу, смекалистость, бесстрашие. И... не увидели качеств вожака в Тимуре.

Гайдар сумел переломить мнение ребят. Не словесными убеждениями. Системой художественных доказательств. Он учел именно эту парадоксальность «оценочных критериев» подростков и вступил с ними в полемику, придумав озорную и романтическую игру в Тимура.

В хорошем и нужном фильме «Перевод с английского», вышедшем недавно, этой педагогической зоркости и проницательности все же не хватило. В процессе обсуждения этой картины вновь возникла вечная проблема — лидерство в ребячьем коллективе и его причины. Герой фильма Андрей Коробов — красив, подтянут, и, на первый взгляд, вполне объяснима его притягательная сила для юного зрителя. Но вот мы видим, как хладнокровно он предает учителя, отменившего урок ради беседы со своими питомцами. Беседа не состоялась, пустые парты встретили Виолетту Львовну — Андрей не захотел прерывать игру в мяч, и никто не воспротивился этому. Мы видим, как жестоко он унижает человеческое достоинство товарища, поддразнивая, как собачонку, столь желанным для того значком с изображением Эйфелевой башни. Он недобр к новичку Лене Пушкареву, небрежен со слабым. Истоки его поступков ясны: униженный никчемностью родителей, он хочет возвыситься даже ценой угроз и насилия. Фильм должен был бы подвести к пониманию с у щ н о с т и Андрея не только взрослого, но и юного зрителя. И все-таки при обсуждении фильма я убедилась: мои девятиклассники готовы многое простить герою за внешнее обаяние. «Неважно, какими методами добивается герой главенствования,— убеждали меня они.— Его слушаются, его признают, за ним идут. Значит, он это заслужил».

Мне нелегко было устоять против их аргументов, и фильм не смог стать здесь моим помощником именно потому, что не до конца учел все особенности восприятия подростков. По-видимому, показ на детском киноэкране отрицательного героя требует какой-то более утонченной методики, более умелого и дальновидного педагогического расчета. Вот именно в подобных вопросах и необходима «коррекция» на аудиторию, необходимо предвидение ее возможного отклика, знание ее психологических особенностей.

Именно в этих вопросах — а отнюдь не в тоне, не в уровне разговора.

В фильме, повторяю, талантливом и интересном, этот педагогический расчет оказался в чем-то неточным.

Вот Виолетта Львовна, героиня картины, в прекрасном, умном и тонком, на мой взгляд, исполнении Майи Булгаковой. Помню, я радовалась, что вот наконец-то появился на экране образ учителя, заражающего учеников своим отношением к делу, влюбленного в поэзию, удивительно доброго и восторженно-доверчивого.

И вдруг услышала от ребят:

— Она же смешна! За ней не пойдут ученики. Посмотрите, на уроке у нее скукотища. Ее можно только пожалеть...

●

Сколь бы разнообразны и интересны для нас ни были заметки в школьных тетрадках, записи бесед с ребятами о фильмах, они все же неизбежно несут на себе отпечаток заданности, «рассуждения на тему» — здесь полагается быть оригинальным в суждениях, эрудированным, логичным. Есть, однако, и более непосредственный показатель кинематографических интересов подростков — выбор ими фильмов для просмотра. Необходимость выбора существует всегда — ибо в наши дни даже дети, эти наиболее верные и самоотверженные поклонники кино, не способны посмотреть все, что выходит на экраны кинотеатров и телевидения.

Многолетнее изучение киноинтересов так называемого «неподготовленного», «неквалифицированного» зрителя-подростка способно обескуражить.

Вот, к примеру, последние данные. В начале 1973 года мы попросили старшеклассников подмосковного города Люберцы ответить, какие фильмы за последние два месяца им боль-

ше запомнились из тех, что они смотрели в городском кинотеатре, по телевизору и в школьном кинотеатре. В результате анализа более чем двух тысяч ответов можно было установить наиболее популярные ленты.

В городском кинотеатре. У девочек (8—10 классы) — «Тропой бескорыстной любви», «Белые розы для моей черной сестры», «Семнадцать девушек и один моряк», «Господин 420». У мальчиков — «Фантомас», «Воспоминания о будущем», «Слуги дьявола на чертовой мельнице», «Три мушкетера», «Джентльмены удачи».

По телевидению. У девочек — «Трембита», «Кето и Котэ», «Трудное счастье», «Тени исчезают в полдень». У мальчиков — «Игра без ничьей», «Капитан Тенкеш», «Ставка больше, чем жизнь», «Приключения на берегах Онтарио», «Свет за шторами».

В школьном кинотеатре. У девочек — «А зори здесь тихие...», «Комсомольск», «Точка, точка, запятая...», «Чудак из пятого «Б», «Учитель пения». У мальчиков — «Освобождение», «Укрощение огня», «Комсомольск», «А зори здесь тихие...», «Точка, точка, запятая...».

Перед нами, во-первых, достаточно ясная иллюстрация к разговору о той роли катализатора хорошего вкуса, какую сегодня играют в эстетическом воспитании ребят школьные кинотеатры. Результаты анкеты, во-вторых, дают определенное представление о том, какого рода впечатлений явно недодает наш детский кинематограф. Подростки должны удовлетворять свою жажду остросюжетного, динамичного зрелища (мальчики), а также зрелищ, исполненных высоких «переживаний» (девочки), разыскивая в репертуаре городских кинотеатров картины, порою по всем параметрам совершенно для них не подходящие, но способные хотя бы отчасти восполнить эти зияющие пробелы в нашем детском кино. Собирать приходится по крохам, отсюда удивляющая взрослого всеядность.

Оглушительной популярностью пользуется боевик «Воспоминания о будущем». Жаль. А много ли у нас фильмов-гипотез, поражающих воображение и в то же время базирующихся на данных науки, репортажей с «переднего края» поиска наших ученых? Не осторожных и скучных популяризаторских фильмов-лекций, а увлеченных, взволнованных кинорассказов о еще не ясном, неведомом, не открытом?

«Фантомас», этот далеко не лучший образец авантюрного кинематографа, тем не менее собирает в толпы возле кинотеатров отнюдь уже не первое поколение юных поклонников. А разве есть у нас подобные фильмы, где были бы в таком же изобилии элементы головокружительных приключений, фантастики, была бы тайна, было бы столько интригующих ситуаций, наивность которых искупалась бы хорошей дозой юмора — но, в отличие от «Фантомаса», не романтизирующие насилие, а предлагающие героя, действительно достойного подражания?

«Белые розы...» неотразимы для девочек-школьниц. А разве не забыли мы в нашем кинематографе самый жанр мелодрамы — жанр не просто желательный, но необходимый зрителю, особенно юному, чья потребность в чувствах добрых и поэтически возвышенных особенно остра?

Приведенные данные нашего опроса говорят, в-третьих, и о серьезных просчетах в репертуарном планировании.

В течение тех же двух месяцев городской кинотеатр «Планета» демонстрировал на сеансах для детей мультфильмы «Мишка на прогулке», «Кит и Кот», «Снегурочка», «Матч-реванш», игровые фильмы «Огоньки», «Мы покупаем пожарную машину» и т. п. Старшеклассники репертуарным планом, как видите, не предусмотрены.

Просчет этот очень типичен. Прокатчики могут сослаться, и будут правы, на отсутствие достаточного числа фильмов, адресованных этому возрасту. Но даже и те картины, которые уже успели завоевать признание и прессы и взрослого зрителя, порою не дошли еще по-настоящему до своего непосредственного адресата. В беседах с ребятами я с удивлением узнала, например, что почти все они просто не смогли посмотреть такой талантливый фильм, как «Телеграмма» Р. Быкова.

На афишах кинотеатров могут под одним и тем же анонсом «для детей» стоять названия «Мойдодыр» и «Звонят, откройте дверь!». А ведь между аудиторией первоклассников и тех, кто, как принято говорить, «вступает в жизнь», огромная дистанция. Детские театры давно уже приняли во внимание это обстоятельство: они предлагают своим зрителям строго дифференцированную афишу. Кинотеатры чаще работают, не мудрствуя лукаво, и оттого на фильме «Звонят, откройте дверь!» порою больше дошколят, нежели старшеклассников.

Тот печальный факт, что самый ответственный возраст, когда человек готовится «переступить порог» взрослой жизни, испытывает острый дефицит в кинопроизведениях проблемных, зовущих к размышлениям, тревожащих душу, дающих «пищу для ума», уже стал расхожей истиной.

Тем больший интерес для понимания потребностей этого возраста представляют материалы анализа нескольких тысяч ответов учащихся 8—10 классов девяти городов Российской Федерации на вопросы о том, какие фильмы им особенно понравились.

Мальчики. Они голосуют прежде всего за фильмы героического склада, особенно тянутся к правде документа, раскрывающего духовное величие народа, подвиг во имя великой цели («Освобождение», «Судьба человека», «Адъютант его превосходительства» и др.).

Как во все времена, им близки романтические произведения о борьбе угнетенных народов за свою независимость — отсюда успех «индейских» серий, снятых в ГДР: «Верная рука — друг индейцев», «Сыновья Большой Медведицы», «Чингачгук — Большой Змей», «Белые волки». Вряд ли было бы верным сделать из этого вывод о необходимости серии новых экранизаций Купера и Майн-Рида — ведь опыт «Белого солнца пустыни» и «Неуловимых мстителей» показал, что у «романтических» жанров тематическая палитра куда шире, чем можно было предположить. Нужны фильмы, воскрешающие в романтическом ключе страницы нашей истории — от Петра Первого до полетов в космос. Нужны свои приключенческие, свои исторические ленты, способные завладеть воображением подростков.

Мальчики называют среди любимых жанров комедию, музыкальный фильм, научно-фантастические ленты — в детском кино все это жанры остродефицитные.

Девочек особенно привлекают морально-нравственные темы — «фильмы о любви», о семейных взаимоотношениях. Отсюда тревожащая всех нас тяга к индийским и арабским душещипательным лентам. Тревожиться стоит, но прежде всего по поводу собственной неразворотливости, ибо противопоставить этим лентам нам пока нечего.

Наконец, все опрошенные е д и н о д у ш н о заявили о своем желании чаще встречать на киноэкране своих ровесников, свои проблемы, свои тревоги и думы. Ну, эта истина совершенно ясна, не требует особой проницательности и не являет собой открытия. Ее просто нужно принять, наконец, как руководство к действию.

●

В жизни школы сегодня кино занимает место где-то рядом с литературой. Его произведения не только формируют мировоззрение подростков, но и для нас, взрослых, педагогов, часто открывают путь к сердцам ребят. Иной разговор после просмотра хорошей ленты раскрывает душу подростка несравненно глубже, чем многомесячное общение. Ребята «распахиваются», если чувствуют, что взрослые понимают их стремления, запросы, увлечения. Какими откровенными, доступными, доверительными они тогда становятся! Наступает та ни с чем не сравнимая радость человеческого общения, когда воспитательный процесс становится процессом взаимообогащающим. Рождается удивительная атмосфера взаимопонимания и взаимоуважения. Формировать взгляды, мысли, убеждения, вкусы, потребности подростка, воспитывать его мировоззрение — во всем этом учителю помогает киноискусство, ибо зрительный образ как средство коллективного убеждения по действенности не имеет себе равных.

К своим друзьям из мира взрослых — будь то классный руководитель, педагог или художник, выносящий на суд ребят свое новое произведение,— дети предъявляют требования, значение которых мы едва ли всегда сознаем и учитываем. Ребята требуют — и это требование неукоснительно — безусловного уважения к их личности, достоинству, праву иметь собственные суждения, к самостоятельности в решении своих проблем. Они ждут от нас помощи, товарищеского совета, с о р а з м ы ш л е н и я, но восстают, бурно и гневно, против всяческой опеки, мелкой, ненужной, оскорбительной. «Прекратите нас пеленать! Считайтесь с нами!» «Счастье — это когда тебя понимают».

Они признают авторитет взрослых, если взаимоотношения с ними строятся «на равных», если с их требованиями, взглядами и желаниями будут считаться. Они готовы прислушаться к советам таких взрослых, дружить с ними, почитать — они признают и высоко ценят и опыт взрослых и их знания. Здесь нет ровно никаких антагонизмов — проблема «отцов и детей», действительно, надуманна, она искусственно создается прежде всего там, где у «отцов» недостает уважения к «детям».

Все это полностью относится и к взаимоотношениям искусства, с о з д а в а е м о г о в з р о с л ы м и, с его детской аудиторией.

Мы любим сетовать на своих детей: чем бегать по кино, лучше бы занялся делом. Мы часто, не задумываясь, относим это распространеннейшее из детских увлечений к области чего-то второстепенного, необязательного. «Пустить в кино», «не пустить в кино» — это приравнивается у нас к поощрению шоколадкой.

Сегодня, наконец, происходит ощутимая переоценка роли кинематографа в жизни подростка. Мы начинаем — пока робко, но все увереннее — влиять на процесс его встречи с «важнейшим из искусств». Уже энтузиасты в разных концах страны ведут первые опыты преподавания в школе основ киноискусства. Создан Совет по кинообразованию при Союзе кинематографистов СССР, и разработана экспериментальная программа для факультативных занятий со старшеклассниками. Придет время, и кино станет равноправной учебной дисциплиной, как история, как литература, как обществоведение.

Ведь юношеский интерес к кино — это не только ожидание радости от соприкосновения с прекрасным, но и великолепное свидетельство пробуждения активной, самостоятельной мысли.

Новые книги о кино

Самое важное из искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов. Изд-е 2, доп. М., «Искусство», 1973. 244 с., 10 000 экз., 89 к.

А р л а з о р о в Михаил. **Протазанов.** М., «Искусство», 1973. 279 с. с илл. (Жизнь в искусстве), 50 000 экз., 1 р. 80 к.

И в а н о в а В. **Лидия Смирнова.** М., «Искусство», 1973. 112 с. с илл. (Мастера советского кино), 50 000 экз., 45 к.

К а с ь я н о в а Л., К а р а в а ш к и н А. **Дорога к мастерству.** Портреты кинорежиссеров ГДР. М., «Искусство», 1973. 208 с. с илл., 10 000 экз., 1 р. 43 к.

Книга спорит с фильмом. «Мосфильм» — VII. М., «Искусство», 1973. 264 с. с илл., 10 000 экз., 1 р. 32 к.

У т и л о в В. **Чарльз Лаутон.** М., «Искусство», 1973. 166 с. с илл. (Мастера зарубежного кино), 25 000 экз., 69 к.

Ч е б о т а р е в с к а я Т. **Людмила Касаткина.** Театр. Кино. Телевидение. М., «Искусство», 1973. 120 с. с илл. (Мастера советского кино). 50 000 экз., 51 к.

Ч е р т о к С. **Зарубежный экран.** Интервью. М., «Искусство», 1973. 246 с. с илл., 50 000 экз., 1 р. 52 к.

(Продолжение см. на стр. 120)

искусство КИНО искусство

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Михаил Иванович Калинин»

«Учитель пения»

«Сойти на берег»

«Мужчины»

«Человек на своем месте»

«...Мы живем для будущего»

В. Логинов

«Михаил Иванович Калинин». Автор сценария А. Богомолов. Режиссер Л. Черенцов. Оператор В. Селицкий. Ленинградская студия документальных фильмов, 1972.

У тех, кому довелось посмотреть большое количество документальных биографических фильмов, вероятно, сложился уже определенный механизм их восприятия, некая наперед заданная зрительская настроенность на такого рода картины. Тому есть ряд причин.

Можно говорить и о специфике работы кинематографистов над историческим материалом, и о жанровых особенностях биографических лент вообще, и, к сожалению, о прочно прописавшемся в этом разделе фильмов стереотипе их общей композиции: поэтапное (как правило, хронологическое) изложение деятельности того или иного героя на фоне событий эпохи, указание на его место и роль в этих событиях, несколько штрихов, характеризующих его как человека, и, наконец, кадры, свидетельствующие о воплощении в нашей, сегодняшней жизни того, о чем он мечтал и за что боролся.

Такая разработка биографической темы сама по себе вряд ли может вызвать какие-либо возражения. Что же касается стереотипа, тому — свои причины. Тут и более общая — весьма распространенное перенесение некоторых принципов литературных монографий с их требованиями и критериями на документальный кинематограф, тут и частная — к подобной композиции сценаристов и режиссеров приводила прежде всего известная скудность и ограниченность киноматериалов, относящихся к началу века.

Не случайно столь большое место занимают в этих фильмах документальные кадры (нередко повторяющиеся, кочующие из фильма в фильм), относящиеся не столько к самому герою, сколько ко времени его деятельности. Не случайно важнейшие смысловые куски и большие монтажные фразы авторам приходилось строить лишь на фотографиях и печатных изданиях (проявляя или не проявляя режиссерскую выдумку). И, наконец, не случайно те немногие документальные кадры, в которых фиксировался данный герой (если они сохранились), становились подлинным центром всей картины, независимо от того, сколь значительны были события, отраженные в них.

Не учитывать все это нельзя. И все-таки каждый новый биографический фильм смотришь с тайной надеждой на то, что если и не станешь счастливым свидетелем крушения указанного стереотипа, то хотя бы приблизишься к пониманию истоков удач — а такие были — или нерешенных творческих проблем — а их множество — в этом жанре кинодокументалистики.

●

За последние годы, особенно к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, вышло немало интересных документальных фильмов, рассказывающих о представителях славной ленинской гвардии, о тех, кто вместе с Ильичем создавал Коммунистическую партию и Советское государство, о людях, давно уже ставших для нашего молодого поколения легендой. И вот новый — «Михаил Иванович Калинин».

Создатели фильма о М. И. Калинине не могли пожаловаться на отсутствие киноматериалов, рассказывающих об их герое. Вернее, при крайне ограниченном материале о его жизни и работе до 1919 года, перед ними лежало буквально безбрежное море хроникальных съемок, относящихся к деятельности Калинина на посту «всероссийского старосты», председателя президиума Верховного Совета СССР. Вероятно, учитывая это, авторы фильма решились на смелый, на мой взгляд, творческий шаг. Они не стали обстоятельно разрабатывать столь богатый событиями, более чем двадцатилетний дооктябрьский период жизни и подпольной революционной работы М. И. Калинина (ему посвящено буквально несколько коротких эпизодов), а попытались сказать об этом периоде отраженно, опираясь на внутреннюю логику более поздних документальных кадров.

Вот Михаил Иванович приезжает в Ленинград на Кировский завод для вручения наград. И, глядя на то, как обступают его старые рабочие — те самые, которые когда-то стояли рядом с ним у станка, поднимали металлистов на стачки, шли на демонстрациях,— зритель без каких-либо дополнительных разъяснений убеждается в мысли о глубине корней, связывающих Калинина с этими людьми, этим заводом, этим городом и об обогащающей энергии этой связи со славным революционным прошлым для самого Михаила Ивановича.

Другой эпизод — сегодняшний рассказ колхозников деревни Верхняя Троица о Калинине: «У нас полосы с ним рядом были. Мы вместе косили с ним... Он очень трудился на земле... С малолетства». И вновь за этим неторопливым и безыскусным словом односельчанина — без фотографий и назойливых пояснений — рисуется картина детства и юности героя.

И, наконец, третий, очень важный по мысли эпизод — выступление Калинина перед рабочими. Он, уже весь убеленный сединой, с поразительной простотой и искренностью говорит о себе, о своей жизни, о том, какую роль сыграли в ней Ленин и партия: «Я являюсь сыном партии, хотя вы, может быть, задаете себе вопрос — ох, какой старый сын! Но все-таки, товарищи, партия старше меня. Она, Коммунистическая партия, породила меня. Поэтому я не только член Коммунистической партии, но являюсь и ее сыном».

Насколько эмоционально богаче и содержательнее эти живые и яркие «поздние» съемки, чем специальный, пусть и очень короткий, вставной дооктябрьский эпизод, где (в который уже раз) используются фрагменты все той же «Стачки» и живописная картина со всей ее статикой, изображающая Калинина во главе бастующих рабочих в столь не свойственной ему псевдогероической позе.

В целом же такое растворение, если можно так сказать, экспозиционной части кинобиографии в более поздних материалах, в живом слове Михаила Ивановича показалось мне плодотворным решением, придавшим определенную динамику рассказу. А это немаловажно.

Особо хотелось сказать об очень последовательном, где-то педантичном стремлении авторов ленты провести в зримых документальных образах сквозную, генеральную мысль о Калинине, которую в свое время «Правда» заключила в одну емкую, мускулистую строку — «живая летопись

«Михаил Иванович Калинин»

нашей страны». Калинин и время. Калинин и страна.

Характерно, что в кадрах, запечатлевших важнейшие моменты истории нашего государства, Михаил Калинин всегда присутствует в качестве одного из основных действующих лиц, что придает весомую убедительность их активной взаимосвязи.

Вот — гражданская война. И мы видим Калинина рядом с Ворошиловым, Буденным, Микояном, среди бойцов Первой Конной, в агитпоезде «Октябрьская революция», на рабочих и крестьянских митингах. Первые коммунистические субботники — и на экране М. И. Калинин и председатель ЦИК Украины Г. И. Петровский азартно пилят бревна. Надвигается страшный голод 1921 года — и Михаил Иванович председательствует в комиссии помощи голодающим. Создание СССР — и на трибуне I Всесоюзного съезда Советов Калинин. Затем зритель видит его в Туркмении, у горцев Кавказа.

Начинается период индустриализации, и вновь Михаил Иванович рядом с Кировым, Орджоникидзе, Куйбышевым, Микояном на заводах и крупнейших стройках, на открытии Днепрогэса. Начинается коллективизация — и зритель видит Калинина в уникальных кадрах заседания Политбюро ЦК ВКП(б), выступающим на крестьянских собраниях, первым подающим заявление с просьбой о приеме в колхоз в своей деревне Верхняя Троица. Культурная революция — и снова Михаил Иванович агитирует односельчан строить школу, затем открывает ее... И за каждым из этих локальных эпизодов — панорама страны с тысячами строящихся заводов, колхозов, школ.

Кадр за кадром, шаг за шагом перед нами проходит сама история: 22 июня 1941 года Калинин подписывает Указ, объявляющий страну на военном положении; воины Советской Армии, встретившиеся с Калининым перед отправкой на передовую; его поездка в освобожденный от блокады Ленинград, в Севастополь; День Победы; рождение содружества социалистических стран...

Интересны, выразительны монтажные переходы между различными эпизодами и этапами. Авторы опираются на ключевые, став-

шие уже символами документальные кадры. Кончается гражданская война — и мы видим: трофейный танк с прицепленным к нему плугом пашет землю. Такие же точные и емкие образы, легко и лаконично переключающие время на экране, создают и афиша, извещающая о балете «Ромео и Джульетта» вечером 22 июня 1941 года, и альпинистка, снимающая чехол со шпиля Адмиралтейства в Ленинграде после Победы.

Большой, емкий по мысли эпизод раскрывает связь М. И. Калинина с его выдающимися современниками, с замечательными и интереснейшими людьми, которых породила революция и героическая эпоха строительства первого в мире государства рабочих и крестьян. Главной задачей авторов был отбор наиболее выразительного материала, ибо в нашей кинолетописи счастливо сохранены многочисленные торжественные встречи и церемонии вручения наград в Георгиевском зале Кремля. Герои революции и гражданской войны, первые стахановцы и ударники пятилеток, прославленные военачальники и всемирно известные артисты — они вновь проходят перед нами на экране, и всегда рядом с ними, со своей неизменной доброй и мудрой улыбкой — Калинин.

Особое место в фильме отводится раскрытию взаимоотношений М. И. Калинина с В. И. Лениным. Казалось бы, всего несколько ленинских фотографий, кинокадров, фрагмент выступления с рекомендацией М. И. Калинина на пост председателя ВЦИК, еще несколько фраз... Но на протяжении многих и многих эпизодов, смонтированных из старой хроники, нас не покидает ощущение постоянного присутствия Владимира Ильича где-то рядом.

Дело, вероятно, не только в том, что вся эта эпоха даже зрительно связана в нашем сознании с образом Ильича. Ощущение его присутствия рождается и от другого, от каких-то характерных черточек самого Калинина, от того, как беседует он с людьми, как убеждает их. Видно, многое дало ему тесное общение с Лениным.

Один из эпизодов фильма проливает на это особый свет. Дочь Михаила Ивановича — Юлия Михайловна рассказывает с экрана:

«Михаил Иванович Калинин»

«Где-то в канцелярском магазине я увидела портрет Ленина. Это была не фотография, а небольшой настольный портретик. И вот, вернувшись, я его показала отцу. Он взял его в обе руки, вот так, долго, долго смотрел и ни слова не сказал, подошел к письменному столу своему и поставил его. И он там стоял пока был жив отец».

В 1922 году, составляя тезисы для одного из своих выступлений, Ленин записал: «Жить в *гуще*. Знать *настроения*. Знать *все*. Понимать массу. Уметь подойти. Завоевать ее **абсолютное** доверие». И наконец — «Не льстить массе...»* И всю свою жизнь М. И. Калинин стремился воплотить эти заветы Ильича и в своей личной деятельности и в живой, повседневной практике строительства Советского государства. И, надо сказать, авторы фильма пытаются найти наиболее впечатляющие краски, чтобы придать убедительность, зримость этой мысли на экране.

Правда, в самом характере кинохроники, использованной в фильме, таилась и определенная опасность. Ведь речь в основном шла о съемках официальных процедур приема иностранных послов или вручения наград, о выступлениях на съездах и массовых торжественных собраниях...

Но отобранный авторами материал лишил оснований эти опасения. И не только потому, что тот или иной факт — достояние истории, запечатленное на пленку, воспринимается нами сегодня без ощущения «сухости» и «официальности», но еще и потому, что сам Калинин — и экран это обнаруживает — всем своим обликом, всем своим поведением в н о с и л в любое, даже самое официальное выступление удивительную жизненность, удивительную естественность и простоту, которая создавала особую неповторимую по теплоте атмосферу общения людей и лишь подчеркивала з н а ч и м о с т ь данного события.

Возьмем наугад любой эпизод. Вот Михаил Иванович вручает ордена прославленным металлургам — отцу и сыну Коробовым. Он поздравляет их, говорит о задачах, поставленных партией перед тяжелой индустрией, и заканчивает: «Этот вопрос исчерпан. Товарищи свободны, — и тут же, улыбнувшись, добавляет: — Свободны до нового награждения».

При всей, казалось бы, официальности подобных контактов с людьми Михаил Иванович всегда сохранял свою удивительную индивидуальность. И такое же удивительно личное ответное теплое чувство и отношение к нему сохранялось у миллионов людей — не только у тех, кому довелось встречаться с ним, но и у знавших его лишь по рассказам других, по фотографиям, газетам, той же кинохронике.

Простота Калинина, простота его внешности, одежды, его манера говорить, вести себя невольно приковывают наше внимание. Мы следим за ним, и привычные слова о государстве нового типа, о подлинно народной политике Советской республики находят простое, зримое, образное воплощение.

Показать в документальном фильме видного государственного деятеля как человека— всегда было задачей чрезвычайно сложной. Зачастую ее решение кинодокументалисты ищут лишь в кадрах, рисующих их героя в кругу его семьи, с детьми, на отдыхе, то есть в простых, с у г у б о бытовых обстоятельствах. Таких кадров немало и в фильме о М. И. Калинине.

Вот он в кругу семьи пьет чай. Возится дома с детьми и внуками. Играет в шахматы. Сражается с дочерью за бильярдным столом. Вот Калинин приезжает в деревню и его сразу же облепляют со всех сторон дети, для которых он всегда оставался «дядей Мишей»...

Но не только этими эпизодами ограничивается его характеристика как человека. В данном фильме есть попытка нащупать путь к новой экранной р а з р а б о т к е средств эмоционального, личностного представления героя зрителям.

Сама жизнь, сама л и ч н о с т ь Калинина, каждый его поступок, слово в кадре— независимо от того к какой сфере это относится —

* В. И. Л е н и н. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 497—498.

«Михаил Иванович Калинин»

официальной или сугубо личной — оставляют очень четкий, зримый штрих на его человеческом портрете.

Посмотрите кадры, снятые в приемной Калинина на Моховой. Очередь ожидающих. Михаил Иванович с крестьянином, потом с каким-то мальчонкой, с женщиной, приехавшей, видимо, издалека. Калинин мягко и неторопливо ведет разговор. Внимательно слушает собеседника. И мы видим, как постепенно «оттаивают» люди, смущенные поначалу встречей с самим президентом, как теплеют их глаза и как доверительно рассказывают они Михаилу Ивановичу о своих нуждах, о том, что привело их к нему.

При всей многогранности личности М. И. Калинина была в нем одна преобладающая черта, отмеченная еще В. И. Лениным. Это подлинная народность. Не только связь с народом, а именно народность — и в самом облике, и в разговоре, в подходе к жизни, в самом образе мыслей. Он всегда смотрел и воспринимал жизнь глазами рабочего, крестьянина, глазами трудового человека. И это — главное в Калинине — как раз и стремится передать фильм.

Когда рядом с кадрами, показывающими официальный прием Калининым иностранных послов, идут далекие по характеру кадры — Михаил Иванович в деревне, на пахоте, вместе с матерью идет за плугом,— сегодняшний зритель не воспринимает это как некий задуманный контраст, как «вставной номер». Мы уже поверили — это тот же самый человек, которого мы только что видели в Кремле, он снял пиджак, обул сапоги и взялся за столь же привычное для него дело, как и беседа с дипломатами, работа на токарном станке, выступление перед писателями или учеными. И при этом — никакой позы, удивительная простота, естественность и, если хотите, непосредственность.

Именно так и воспринимали его современники. Пожалуй, к лучшим эпизодам фильма относится рассказ А. И. Микояна о поездке с Михаилом Ивановичем в Верхние Троицы, о том, как ехали они на подводе, шли пешком, как встретили их в селе. «У одного двора остановились... Потом у другого... А крестьяне к нему не как к председателю ВЦИК, не как к руководящему деятелю государства, а просто как соседи относились... Это была привычная встреча односельчан».

О том же безыскусно рассказывают в фильме и сами односельчане: «Я с мужем косила, а он с женой Екатериной Ивановной... Он работать умел... И серп возьмет, и косу возьмет. Косу отбивал сам. Он все делал, все работал. Он очень трудился». И эти простые рассказы, очевидно, дают в данном фильме зрителю гораздо больше, чем привычный монтаж фотографий, документов в сопровождении авторского комментария.

На дикторском тексте строится большинство биографических документальных фильмов. Часто это неизбежно. Есть он и в этой картине (кстати сказать, читающий его А. Михайлов находит свое отношение к слову, свои

краски). Но несомненно и то, что наибольший интерес вызывают в фильме все-таки те эпизоды, где мы слышим не диктора, а синхронные записи самого Калинина, его речи, выступления. Можно даже предположить, что если бы создатели фильма вообще отказались от авторского комментария, построив фильм целиком на текстах и выступлениях Михаила Ивановича, на воспоминаниях людей, близко знавших его, картина приобрела бы стилистическую цельность и более четкую художественную форму. Вероятно, это помогло бы преодолеть и имеющуюся сейчас аморфность сценарной композиции, придать фильму упругость и динамику.

И все-таки опыт создания этого фильма дает больше интересных — пусть не коренного, а частного характера — примеров. Например, как можно, не нарушая органичности исторического киноповествования, связать действие с нашим сегодняшним днем. Таким мне представляется эпизод — рассказ Вельмурада Кочумова о приезде М. И. Калинина в Туркмению, поставленный сразу же после хроники, зафиксировавшей это событие. Рассказчика сняли в одном из самых живописных и охотно, часто посещаемых мест современного Ашхабада. И когда он говорит: «Калинин рассказывал, каким Ашхабад станет и про все другое — не верили. Смеялись просто! Думали—сказки. А он, мудрый человек, далеко смотрел — в сегодняшний день!»— мы видим этот сегодняшний день Туркмении вокруг самого Кочумова. Отчего отпала необходимость выстраивать, создавать целый монтажный эпизод, характеризующий нынешние успехи одной из социалистических республик Средней Азии.

Столь же прицельно снята и сегодняшняя (со всеми ее приметами) дорога к Верхним Троицам и само село, включенные в фильм в органичном монтаже с синхронно снятым рассказом А. И. Микояна. Найден точный прямой монтажный стык между 1922 годом — выступлением М. И. Калинина на I Всесоюзном съезде Советов — и праздничной Москвой 1972 года, отмечающей 50-летие образования СССР.

Конечно, и в этом фильме, помимо названных выше, есть немало и других просчетов, поверхностных, иллюстративных решений, повторов давно уже известного материала. Но мне представляется, что главную задачу авторы решили успешно. Создана правдивая картина о государственном деятеле, руководителе ленинского типа, вышедшем из глубины народа и до конца сохранившем связь с ним. О человеке, в жизни которого ярко отразилась летопись нашей страны.

И когда в финале фильма мы видим кадры сегодняшней, ликующей демонстрации, проходящей через Красную площадь, и слышим голос Калинина: «Мы живем не только для того, чтобы жить. Мы живем для будущего, для полной победы рабочего класса, для победы коммунизма во всем мире»,— его слова воспринимаются как голос самой истории.

Все ружья стреляют

В. Кичин

«Учитель пения». Автор сценария Э. Брагинский. Режиссер-постановщик Н. Бирман. Главный оператор А. Чиров. Художники В. Волин, Е. Гуков. Композитор В. Баснер. Звукооператор Б. Хуторянский. «Ленфильм», 1972.

Удача в искусстве — всегда немного сюрприз. Удача тем и хороша, что не повторяет чужое, и пути имеет собственные, и обаяние свое, ни у кого не заимствованное. Большая удача или маленькая — она всегда производит ощущение свежести. Потому-то мы и удивляемся и радуемся.

В данном случае сюрприз и даже отчасти загадка заключаются в том, что фильм «Учитель пения» предлагает нам историю, которая, действительно, в различных вариантах уже попадалась нам в других фильмах. Был и тип «чудака-бессребреника», одержимого своим делом и заражающего этой одержимостью других. Были веселые дети с хрустальными голосами. Были «сюжеты с собаками» — добрые, теплые, изначально «обреченные на успех». И еще с голливудских музыкальных лент

тридцатых годов пошел такой финал — помните, юная Дина Дурбин пела со сцены, после ряда умилительных перипетий, свою очередную песню, и среди растроганных слушателей появлялся утраченный было белозубый герой, и слезы блестели на глазах поющей Дины, и прекрасное предчувствие «хэппи-энда» сдавливало зрительские сердца — эффект, хоть и наивный, но вечно действующий.

В «Учителе пения» маленькие герои поют — и тоже со сцены — финальную песенку про рыжего щенка, когда появляется утраченный было, успевший полюбиться нам белозубый пес Тинг, и классический «хэппи-энд», как всегда, безотказно несет нас на своей теплой волне.

Итак, все, все, кажется, было.

А ощущение свежести, тем не менее, остается. И радость, которую испытываешь во время просмотра картины, бесспорна. И добрые чувства, которые она рождает, совсем не сродни сентиментальному умилению. И пустячком — хотя бы и милым — она не кажется.

Отчего?

Что вообще происходит? О «хэппи-эндах» говорят, когда хотят ругаться. О голливудских штампах вспоминают только в сердцах. А я собрался вроде бы фильм хвалить. Мне он нравится, и не только мне одному, а, по моим наблюдениям, людям многим и разным, к сантиментам вовсе не склонным. Газеты приносят рецензии, в них та же удивленная и восторженная интонация — чуточку слишком восторженная, надо признать.

«Фильм очаровывает — столько в нем тепла, радости и доброты. Он весь соткан из песни, озорного детства и доброй мудрости взрослых»,— так пишет М. Ким из «Индустриального Запорожья». Украинскому критику вторит дружный хор рецензентов со всех концов страны.

Отчего такое?

Можно, конечно, просто порадоваться: вот и появилась у нас еще одна человечная и добрая лента для детей — не шедевр, не крупномасштабное произведение — просто хороший фильм.

Но все-таки надо анализировать. Потому что есть у этого, очень скромного, не претендующего на откровения и вовсе не лишенного недостатков фильма урок, который кажется мне важным.

●

Сюжет ленты более чем непритязателен. Ее герои — мальчишки из школьного хора, их учитель пения, да еще рыжий пес Тинг, которого хор подарил своему учителю и который ходит на спевки, сторожит ноты, иногда подпевает и вообще является таким же энтузиастом хорового пения, как и все главные персонажи этого фильма.

Хор готовится к смотру. В этот ответственный момент Андрюша Вишняков, солист, совершает «предательство» — уходит в физико-математическую школу, что, по мнению его отца-парикмахера, в духе века. Потом исчезает Тинг, и хор бросается на поиски. К концу картины ребята находят и нового солиста и пса и поют на смотре хорошую песенку о рыжем щенке.

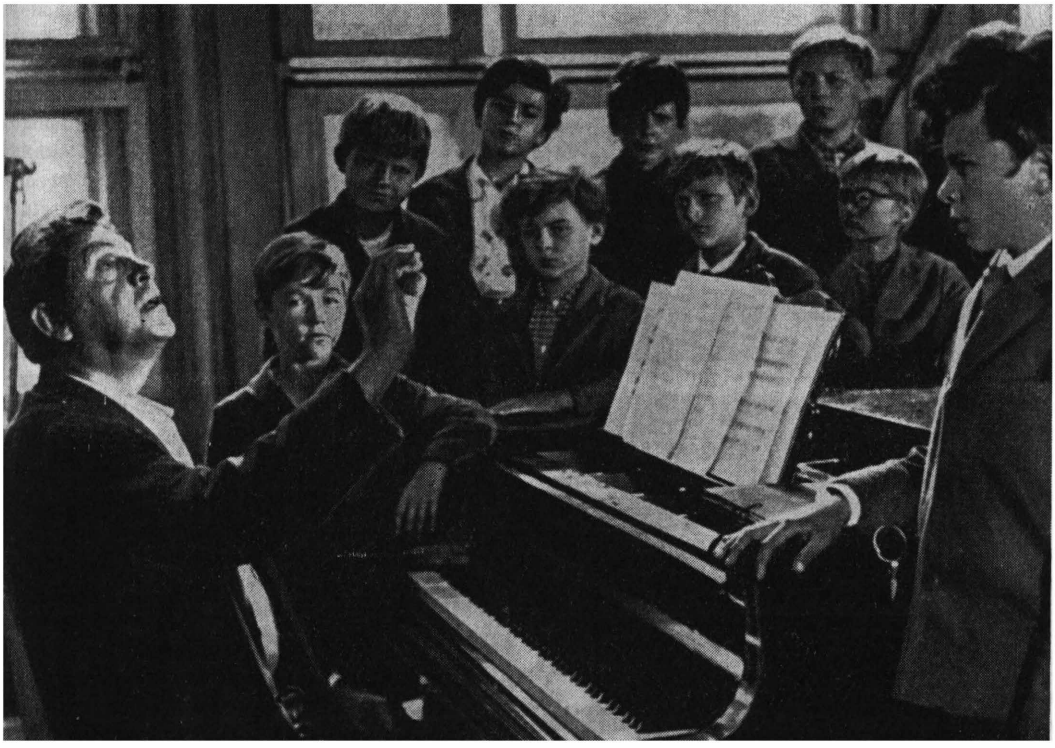
Ну, просто нечего смотреть...

Сейчас принято хвалить за «узнаваемость», «достоверность деталей», за жизнеподобие. Талантливые фильмы 60-х годов, пробившие для экрана дорогу к жизни «в ее собственных формах», выработали у зрителей устойчивые новые требования к кинематографу — надо, чтобы непременно все узнавалось.

Авторы «Учителя пения» этим словно бы не озабочены. Школьная жизнь показана явно однобоко. Кажется, что кроме хористов, в школе и ребят-то других нет. Нет веселых суматох в коридорах, никто никого не лупцует портфелем по голове, а когда появляются «непоющие» школьники — то это верзилы-супермены из кружка штангистов, просто статисты, «работающие» фактурой, а не характерами и не действием.

И учителей вокруг тоже ровно бы нет — только завуч, женщина ограниченная.

И все интересы ребят сосредоточены исключительно на пении. Нет, к примеру, споров о «лишнем человеке» в литературе XIX века. И авиамоделизма нет, и нет игры «Зарница».



«Учитель пения». Соломатин — А. Попов

Один Вивальди с его «Магнификатом» на латыни.

Да и в городе, где живут герои картины, есть, по-видимому, только музучилище, духовой оркестр суворовцев, две собаки и именно те люди, которые нужны фильму по ходу действия. Нет кругом кипучего и узнаваемого потока жизни, нет разнообразных прохожих, регулировщиков, светофоров, новостроек и цветочниц, есть только одна мороженщица, но и она нужна, чтобы Андрюша Вишняков мог объесться пломбиром.

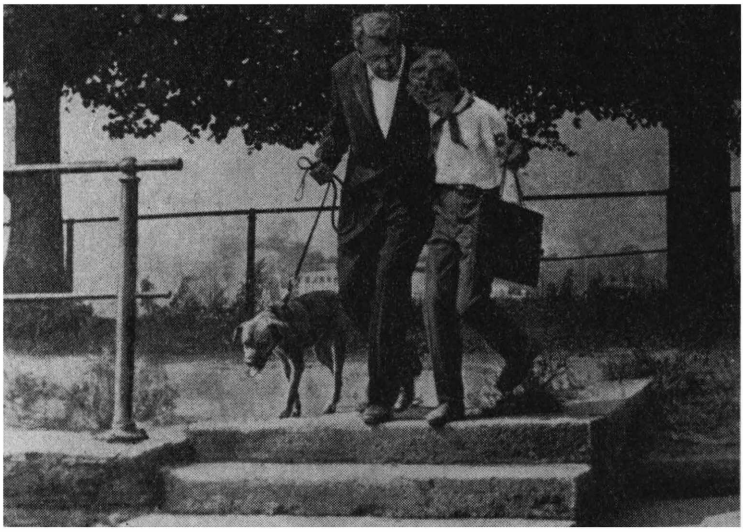
Нет машин.

Есть только «Москвич», который по недоразумению увезет Тинга от его хозяина, и фургончик «скорой помощи» — на него будет наклеено объявление о пропаже пса.

Здесь все функционально. Каждое ружье должно выстрелить и стреляет. Такого не было на экране, пожалуй, довольно давно, и потому фильм, по внешним признакам, надо бы отнести к традиционным, к тем, где нет самостоятельной и самобытной режиссуры.

Но как раз это качество, мне думается, и свидетельствует об отваге авторов картины. Сегодня, когда кинематограф столь богат опытом, подобное самоограничение дается трудно.

И вот — фильм, где режиссура, похоже, сознательно ушла в тень, словно бы пренебрегая расхожим арсеналом современного кино. Внимательный зритель, впрочем, непременно отметит логичность образного строя картины, его подчиненность некоей единой цели.



«Учитель пения»

Здесь нужно вспомнить о сценарии Э. Брагинского.

●

Помню рассказ о кинорежиссере, который не мог снимать сценарий, не переделав его до неузнаваемости. Причина тому была не всегда в качестве драматургии. Просто человек не мог творить «по чужому», ему обязательно нужно было сначала освоить сценарий — то есть его переделать. На этом этапе рабочий стол режиссера был завален обрезками драматургии, там наличествовали ножницы и клей. Это был талантливый режиссер, он делал хорошие фильмы, а победителей не судят. Сам же метод, будь он внедрен в режиссерские массы, вызывал бы определенные сомнения, потому что, как ни крути, а сценарий — это все же готовое произведение, выношенное и, может быть, даже выстраданное драматургом — человеком тоже, не исключено, хорошим и талантливым. Здесь требуется взаимное уважение. Если же переделка сценария возводится в обязательный принцип, в необходимый элемент творчества, если она для режиссера — влечение, род недуга, то возможны всякие эксцессы: что-то в замысле вступит в непримиримые противоречия с режиссерскими претензиями, на что-то не хватит понимания, темперамента, клея... И, возможно, потеряются при этом интересные и, главное, цельные драматургические замыслы, находки, и фильм, раздираемый силами недружественными, рискует превратиться в лоскутное одеяло противоречий, несогласований, сюжетных заплат и драматических натяжек.

Практика говорит, что именно так чаще всего и происходит. Критические статьи в таких случаях напоминают детективное расследование: останки сценария разыскиваются по их смутным следам в фильме. Следы, как известно, остаются всегда, их не скрыть, и они наводят на грустные размышления о несостоявшемся, о находках, выброшенных в корзину. Что-то есть в этом от нерасчетливости, от бесхозяйственности — в искусстве находки не валяются на дороге.

Когда в товарищах согласья нет, то чем каждый товарищ сам по себе ярче и талантливее, тем больнее потом режут глаз швы.

В фильме-оперетте «Трембита» роль беспокойной Параси играет очень интересная характерная актриса О. Аросева. А поет ее

за кадром Г. Богданова-Чеснокова, тоже поразительно своеобразная и смешная актриса, которую, на мой взгляд, наш кинематограф просто проворонил. Обе — необыкновенно хороши, встреча с каждой была бы праздником. Но ни смотреть, ни слушать это было уже нельзя — две яркие характерности тянули канат в разные стороны. Авторы же фильма обнаружили незнакомство с таким нужным в искусстве понятием, как творческая индивидуальность, к которой необходимо внимание.

Какие же беды может натворить отсутствие единства в основах основ фильма — драматургии и режиссуре! Единство здесь необходимо вдвойне, необходимо высокое уважение к драматургии и ее сочувственное понимание. Режиссеру не стоит умирать в сценарии, но скверно, если хороший сценарий погибает в поединке со своеобычностью режиссуры.

«Учитель пения» кажется мне удачным поводом для такого разговора, потому что, успешно преодолев многие соблазны, фильм приводит свои притязания в соответствие с драматургическим замыслом.

Здесь нет демонстративного жизнеподобия, а есть узнаваемость лишь в такой дозе, какая необходима для правды обстоятельств. Школа, город, улица — все обозначено лаконично и ненавязчиво, так, чтобы не привлекать излишнего внимания. Если проводить параллели, то я бы вспомнил о театре, где сейчас предпочитают не выстраивать павильон, а лишь обозначить сферу действия деталью. Природа условности театральной и кинематографической — не одно и то же, здесь требуется разная мера отвлеченности. В «Учителе пения» мир не сведен к детали, он вполне натурален, но показан, так сказать, выборочно, и это все-таки условность. Режиссерский прием не обнажен, но он выражен, он не бросается в глаза, хотя и даст свои плоды в итоге фильма — поможет точнее и ощутимее выразить мысль.

Не лучше ли было «погрузить» нас в варево самой жизни, раз уж сейчас так принято? Но ведь уже и сам драматургический ход, избранный Э. Брагинским, как мы увидим, несет в себе элемент условности.

Точно так же рассказ о школьном хоре в этом фильме не пытаются развернуть в широкоформатный мюзикл. И если «Учитель пения» более других наших музыкальных картин приблизился к решению загадки этого неприступного жанра, то это произошло само собой, «изнутри», как результат любовного следования материалу, а не как следствие императивной «установки на мюзикл».

Иными словами, режиссуру привлекли в сценарии не внешние зацепки, ухватившись за которые, можно было дать ход собственной зрелищной фантазии. Привлекло то, ради чего и написан сценарий—противостояние «естественного», эмоционально-открытого в людях сухо-рационалистичному, расчетливому и в конечном итоге обывательскому прагматизму.

В критике промелькнули слова о том, что фильм продолжает угасшие было споры «физиков» и «лириков». Не думаю, что это — «в самую точку». Если «лирики» в картине и правда есть, то «физики» — где ж они? Уж не Андрюшин ли папа-парикмахер, толкующий о веке техники — «космос, понимаете, электроника, кибернетика»? Или Валерий, самоуверенный Тамарин жених («Сейчас, знаете, в моду входят борзые, их даже в кино снимают. Понимаете ли, они длинные, но плоские и поэтому занимают относительно мало места»)? Просто мещане, а не «физики».

Спор, который предлагают нам авторы фильма, по-моему, гораздо интереснее, чем схоластические, в общем, словопрения о том, кто важнее — Бах или Эйнштейн. Это очень нужный сегодня спор, весьма своевременный. Не худо быть физиком, не худо и лириком, рационалисты необходимы обществу, как и поэты. Речь же — о том, как важно в наш и впрямь рационалистический век оставаться *естественным* человеком, сохранить душевную открытость и духовную свободу.

Популярное ныне словечко «запрограммированность» словно рождено, чтобы стать метафорой. Уже печатаются газетные фельетоны о запрограммированности человеческой, о людях-автоматах, людях-роботах, приспо-

собившихся к условиям времени, до предела сузив свою жизненную «специализацию».

Явление это многообразно. Мещанство оно затрагивает лишь краем. В исследование его корней фильм не вдается, это все же детский фильм, ему важно точно распределить зрительские симпатии, вскрывать же истоки будут, наверное, другие.

«Запрограммированность» противостоит Соломатину и его подопечным.

Завуч (в рецензиях ее обругали чинушей) совсем не чинуша, довольно милая женщина, но — «запрограммирована» на то, чтобы школа во что бы то ни стало достигла высоких показателей:

— У вас же замечательный хор, и я его так люблю. Если вы попадете в финал, поедете в Москву и что-нибудь там получите, мы же сможем всюду хвастать этим фестивалем.

Масштабность этой цели определяет ее целиком; все, что соответствует цели, хорошо и педагогично, все, что вне ее, непонятно и плохо. Во имя цели можно пойти на маленький обман — это в рамках «программы». Если такие качества, как порядочность или там самолюбие, мешают выполнению программы — завуч вполне искренне квалифицирует их как бюрократизм и мелочные счеты, которые для Соломатина-де «дороже чести школы».

Вишняков, Андрюшин папа, запрограммирован на то, чтобы успеть за веком. «Сейчас технический век»,— говорит он, и это звучит приблизительно как сообщение о новой модной прическе «Вечерняя заря», которую он, философствуя, накручивает своей клиентке. Моды меняются, одна «Заря» сменить другую спешит, и поспешает за ней модернизированный обыватель. Вы разве не встречали таких?

Валерий запрограммирован на карьеру.

— Пойду я далеко.— представляется он отцу своей невесты.

— В каком направлении-то?

— В международном. Я сейчас усиленно форсирую иностранные языки.

Программа-мораль, программа-нравственность, программа — единственный всеобщий закон. Отступить от нее никто из них не способен ни на йоту.

Вот к «запрограммированному» начальнику жилконторы пришел учитель пения со своей странной просьбой: получив новую квартиру, он хочет еще немного пожить на старой — ведь потерявшийся Тинг не знает еще нового адреса.

Начальник, разумеется, этого понять не в состоянии. Е. Евстигнеев играет шаржированно, довольно зло и очень смешно — крутит головой, отмахивается от Соломатина, как от диковинной мухи, мучается и всерьез страдает. Эмоции непонятного посетителя, мотивы его просьбы стереотипом начальниковой программы не предусмотрены, а потому и не понятны. Начальник все пытается перевести разговор на рельсы доступного его разумению, привычного:

— Вы хотите получить квартиру большей площади?

Но Соломатин не хочет большей площади. Он хочет подождать собаку на старой квартире. Это непонятно. «Люди обычно ждут квартиру, а вы хотите подождать собаку?» Все. Это тупик. Начальник распрограммировался и вышел из строя.

«Запрограммированные» мучают и себя и других. Вот ведь даже конфеты своей невесте Валерий скармливает так, словно осуществляет непременное, принятое в подобных случаях мероприятие.

— Вы меня обижаете. Ну, прошу еще конфету.

— Спасибо.

— Умоляю вас.

— Я не хочу.

— Отличные конфеты, я не понимаю, почему.

— Спасибо, но я не могу больше.

Противопоставить «запрограммированным» натуру с демонстративно обширными духовными запросами было бы легко, но банально, а главное, поверхностно. «По ту сторону баррикад» в фильме — одержимость, влюбленность в свое дело — та самая, что позволяет человеку, нашедшему свое место в жизни по призванию, по потребности души, во всех ситуациях оставаться самим собой.

Одержим музыкой Соломатин, одержимы

его ученики. И это прекрасно — утверждает фильм.

А можно быть одержимым математикой. И это тоже будет прекрасно, если математика — твое дело. Очень важно быть в деле не чужаком. Андрей, например, ушел из хора в математику, соблазненный японским транзистором — мудрено ли, что теперь он удивляется: «Тут все чокнутые. У нас один ночью вскакивает и пишет в темноте на тумбочке, формулы сочиняет». Явно Андрей не на своем месте. Одержимости от него не жди — «запрограммируется» на карьеру и этим ограничится. Вот ведь что опасно, вот о чем надо подумать.

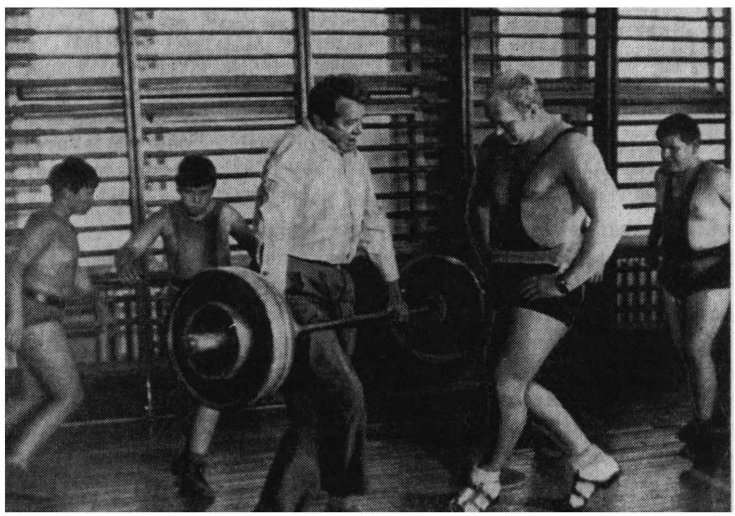
Одержимость — естественна, запрограммированность — насильственна, искусственна — эту истину фильм дает почувствовать очень наглядно. Такова была его цель, и ею обусловлен выбор художественных средств.

Принцип подбора актеров. Мера условности. Сам жанр.

«Разоблачений» в фильме нет — это не сатира. Авторы просто отдают наши симпатии Соломатину и его ученикам, и антиподы кажутся нелепыми, уродливо ограниченными.

Само по себе деление человечества на два лагеря по этому принципу — задача, художественно обоснованная, но, разумеется, условная. Условна и сама «одержимость» — в художественном выражении это всегда немного гипербола. Поэтому-то в фильме наш взгляд субъективен. Сознательно «приглушен» фон и нет того самого «узнаваемого потока жизни», о котором мы говорили в начале. Камера избирательна — она видит в мире лишь то, что так или иначе связано с интересами героев. Все прочее немного странно, оно чужеродно, и — лишнее для «одержимого». Отсюда — шаржированные штангисты, пришедшие, чтобы выгнать хор из спортзала. Рецензент «Индустриального Запорожья» обиделся за спортсменов, которых показали столь неуважительно. Зря — неуважения тут нет никакого. Если бы героями фильма — «одержимыми» — оказались штангисты, то «инородными», чудаковатыми и странными смотрелись бы ребята из хора, авторы фильма и в этом вопросе позволяют себе субъективизм, и здесь они, по-моему, правы.

Выбрав на главную роль Андрея Попова, авторы сразу выиграли половину успеха, потому что этот прекрасный актер принес с собой на экран ту одухотворенность, высо-



«Учитель пения»

кую интеллигентность, широту и богатство чувств — подлинные, не декларированные,— без которых разговор об «естественном человеке» наших дней просто не мог бы состояться. В исполнении Попова Соломатин завоевывает наши симпатии сразу же и бесповоротно — и это важно, потому что фильм, хоть и способен доставить удовольствие взрослым, но адресован все-таки детям. Поступки свои, которые в других условиях могли бы показаться эксцентричными и чудаковатыми, Соломатин совершает с такой абсолютной верой в торжество правого дела, так серьезно и искренне, что идея «одержимости» получает полное и убедительное обоснование. Здесь-то и нужна авторам совершенная жизненность фигуры учителя — никакой «персонификации» идеи. Нужно обаяние яркой человеческой индивидуальности, нужен Андрей Попов с его мягкостью и юмором, с его умением соединить в одном персонаже незаурядное и обычное. Никакой исключительности, и в то же время все необыкновенно и неповторимо.

Наконец, музыка, еще один герой картины. К ней в фильме относятся с нежностью. И персонажи и авторы. Относятся не просто как к эстетическому явлению, но как к высшему выражению естественных чувств человека, его душевной потребности. Включение музыки в фильм — не акт пропаганды музыкального образования в школах (есть рецензенты, которые, кажется, считают именно так), а прежде всего обращение к самому тонкому началу в душе человека — его эмоциональной культуре, культуре чувств. Место любви к музыке в фильме могла бы занять любовь к природе, одержимость чистотой трав или вольным полетом птицы (как раз такая одержимость делает героя белорусской ленты «Зимородок», учителя-биолога, в каких-то главных чертах родственным Соломатину) — все то трепетное, неуловимое, неосязаемое, но важное, что определяет душевную красоту и нравственную цельность человека. Именно в этом смысле музыка противостоит в картине вместе с ее главными героями ограниченности и духовной скудости прагматиков. Именно в этом смысле она занимает авторов.

Поэтому музыкальное действие и не становится в фильме самостоятельным зрелищем. Нет обычных в таких случаях попыток «кинематографически прочесть» музыку. Появление ее всегда органично и эмоционально обусловлено — переход от «прозы» к пению незаметен и естествен, отсутствует «концертность». Музыка, выбранная для фильма, хороша удивительно — будь то «Магнификат» Вивальди, с мужеством и верой в отзывчивость детской аудитории предложенный маленьким зрителям, или написанная В. Баснером песня о щенке, очень серьезная, очень добрая и обезоруживающе наивная. Музыка стала не украшением фильма, а союзником авторов в их споре о «воспитании чувств».

Итак, поговорили о прагматизме, об одержимости, употребили некоторые кибернетические термины. Не мудрено ли для детского фильма?

Но разве в том дело, как назвать изложенные в фильме чувства (я не оговорился, фильм «работает» прежде всего эмоциями, а это язык, всем возрастам доступный)? Эти чувства надо пережить, разделить их вместе с героями картины — они преподаны в фильме в четких границах добра и зла; над злом здесь смеются, добро оберегают. О сложном и серьезном говорят в формах игры, что доступно одному лишь искусству, что составляет и силу его и монополию, вот только пользуется оно ею не всегда. Писать обо всем этом — действительно, получается громоздко, но что поделаешь, если не придуманы для таких материй слова попроще.

●

Из всех «уроков» «Учителя пения» мне кажется самым существенным последовательное стремление авторов к соразмерности. Нельзя делать миниатюру, мечтая о масштабности конной статуи. Скромность не только украшает, но, как видим, и приносит успех.

Фильм можно упрекнуть во всех тех случаях, когда скромность перерастает в невыразительность — и прежде всего в операторской

работе. Здесь не было потребности в соло оператора, но он должен был вести свой голос внятно, поддерживая образный строй фильма. Этого нет — А. Чиров снял фильм, быть может, и технично (не могу судить, прокатные копии картины за гранью здравых критериев, действие развивается в рыжей полутьме), но без ясного изобразительного замысла — никак.

Фильм, спору нет, излишне часто апеллирует к «безусловным рефлексам» зрителей. Авторы ищут свои открытия в характерах, но не в сюжете. А в сюжете набор привычных, протоптанных ходов превышает всякие нормы, он мог бы сыграть роковую роль для фильма. Он и теперь не украшает его. Все ружья стреляют, но иным, может быть, надо было и помолчать.

И все же ни хрустальноголосые мальчики, ни трогательная история про пса Тинга, ни даже голливудский финал не кажутся в этом фильме вопиющим штампом — в худшем случае, досадно традиционными. Все это интересует авторов лишь в связи с выбранной ими темой — и серьезной и современной. А ведь сюжетные ходы — и свежие и несвежие — тоже существуют не сами по себе, а лишь в координатах замысла.

Все, конечно, было, и все еще будет. Жупелов нет в искусстве. Их, наверное, придумали эпигоны.

Фильм был задуман интересно...

Евг. Вейцман

«Сойти на берег». Сценарий А. Борщаговского и К. Кийска. Постановка К. Кийска. Оператор Ю. Гаршнек. Художник Х. Аррак. Композитор Л. Везво. «Таллинфильм», 1973.

Несколько лет назад эстонский режиссер Калье Кийск с увлечением рассказывал мне замысел фильма, долго им вынашиваемый, глубоко личный и имеющий, по его убеждению, некое общее нравственное значение.

Я хочу, говорил он, снять фильм про любовь. Нет, нет, не перебивай, я знаю, ты скажешь: что в этом нового?! Конечно, тема вечная. Но мне она видится как-то особенно чисто, целомудренно, что ли. Про любовь, не обремененную морализирующими сентенциями и указующими знаками, не обремененную сложными перипетиями. Просто — про любовь, и не про молодых влюбленных, а достаточно зрелых людей. Конечно, это любовь, испытываемая на прочность, когда сама жизнь толкает к необходимости выбора и ты сам не знаешь, можешь ли быть в нем судьей. Треугольник? Да, элементарный и вечный треугольник, в котором в общем-то все стороны равны, иначе говоря — три стороны весьма достойны, внутренне богаты, душевны, и каждая по-своему интересна.

Ну, представь себе: у хорошей, красивой, умной девушки, девушки, как говорится, с принципами был друг, честный, прямой парень, парень-рыцарь (не часто таких встретишь). А замуж она вышла не просто, как говорят, «за другого», а за человека другого, иного склада, мужественного, крепкого, широкой натуры человека, настоящего мужчину да еще моряка. Этакого современного Одиссея, уходящего в морские дали на многие месяцы. А первый, верный рыцарь, так и не женился. И любит по-прежнему, верно и преданно, готов всегда «быть под рукой», прийти на помощь, выручить, и в глубине души тайно мечтает о чуде: не дождется Пенелопа своего Одиссея и придет тогда к нему, в его тихий, уютный домик, где живет его мать, выращивающая цветы и тоже мечтающая о семейном счастье сына, о внучатах...

А Одиссей плавает по морям и океанам, подобно многим другим нашим морякам, Пенелопа же томится в одиночестве, в своей женской неудовлетворенности. И может случиться мгновение, которое вдруг все взорвет, и ей покажется, что настоящая-то любовь — не к мужу, а к этому милому, доброму, чуткому и терпеливо ожидающему человеку.

Реален ли такой конфликт между людьми современными, каждый из которых, по-своему,

«Сойти на берег». Реэт Сааре — Л. Сяалик

честный и достойный, такая психологическая ситуация, в которой героиня требует от героя большего, чем он может дать — не по бедности своей, а по внутренней цельности: иначе он перестанет быть самим собой, а тогда, следовательно, перестанет быть достойным любви?

Трудное счастье — это счастье богатых чувств и страстей. Легкое счастье — счастье потребительское, где «мой», «моя» понимается как личная собственность. Речь идет о собственнических желаниях: потребую — и другой должен безропотно подчиниться. Нет, дело не просто в том, что героиня требует от мужа бросить профессию моряка, чтобы не оставлять ее одинокой в ночи. Речь идет о дилемме: ждать и любить или любить только тогда, если постоянна физическая близость, всегда, без разлук. Способна ли любовь выдерживать испытания, которые уготованы ей жизнью, или все же это всего лишь «легкое счастье», хрупкое и недолговечное?

Пойми, говорил Кийск, мы часто ставим фильмы важные по теме, умные, рассудочные. В них все правильно, и люди все «правильные», и любят по-правильному — без измен. А посмотрел бы ты на наших морячек. Думаешь, им легко ждать мужей, по полгода, по году плавающих? А потом — короткая встреча на земле и снова долгая разлука. Вот где проверяется верность, доблесть — и мужская и женская! Вот где проверяется подлинность чувства.

Я, признаться, об этом раньше не думал, я просто слушал, и то, что режиссер говорил о будущем фильме, было мне интересно. Замечу в скобках, что слова о «правильности» вряд ли относились к самому Кийску, художнику, который находится в постоянном поиске.

Калье Кийск, один из ведущих мастеров эстонской кинематографии, редко выбирал легкие пути, ну, и естественно, не всегда получал одни похвалы и аплодисменты.

Его фильм «Ледоход» был, по сути, началом разработки в советской эстонской кинематографии патриотической темы, темы Великой Отечественной войны. И в этой теме прежде всего интересовал внутренний мир человека, развитие характеров, через которые прослеживаются изломы истории.

Интерес этот руководил режиссером и в его последующих работах; не стал в этом смысле исключением и новый фильм «Сойти на берег».

В своих пристрастиях к этому кругу тем Кийск сегодня далеко не одинок. Пристальное внимание к внутреннему миру человека, включая самые интимные стороны его жизни, анализ психологических черт личности, острые психологические коллизии, связанные с высокой или, наоборот, низкой культурой чувств: любви, дружбы, семейных отношений, становится все более характерным для

современного искусства. Это ни в коей мере не означает принижение момента социального, уход во «внутренний мирок», как и не означает, что психологическая проза или психологический фильм — единственная тенденция искусства в наши дни. Но факт остается фактом.

На новом социальном фундаменте, в новых человеческих связях и отношениях по-новому возникают «вечные» темы искусства.

Подобное направление требует своих жанров. Чаще это рассказ, новелла, повесть — наиболее «емкие» формы. Их пространство сжато. Они чаще замкнуты, чем разомкнуты. Читателю, зрителю предлагается локальная ситуация, за которой, однако, должны стоять широкие обобщения. При этом, как справедливо заметил Виктор Шкловский, есть разница между литературой и кино: «В литературе мы пользуемся широтой ореола вещей, а потом уточняем значение. В кино мы имеем определенные вещи, а потом расширяем значение... Литература идет от общего к частному, кино идет от частного к общему. Это совершенно другой ход мыслей, другой монтаж».

Эстонская советская литература дала немало блистательных образцов углубленной философско-психологической прозы. Юхан Смуул, писатель точного наблюдения и крупного масштаба, безболезненно препарировал «ореол вещей» и уточнял их значение и смысл для каждого из нас. Он стал советским классиком. Работа Кийска над экранизацией его повести «Полуденный паром» принесла режиссеру встречу с первоклассным литературным материалом, стала для него «школой мысли».

Раздумья о «вечных темах» на сугубо современном материале должны были, по-видимому, продолжиться в процессе реализации нового, волнующего Кийска замысла.

Фильм «Сойти на берег» смотрится легко, высока культура изображения. Есть тема, есть ее развитие, есть эпизоды, как будто вставные, но на самом деле важные для общей мысли.

Но получился ли глубоким и интересным этот рассказ о смысле любви, счастья, верности, об одиночестве женщины и одновременно ее неодиночестве? Открыл ли нам художник новые черты вечных чувств — те черты, что характерны для эмоционального мира наших современников?

Нам интересно произведение, в котором о старом мы узнаем нечто новое, где переживания героев не банальны. Иначе нет удивления искусством.

Нам важно понять, что причиной падения «Пенелопы» из рассказа Кийска была не простая бабья слабость, а жажда оказаться достойной новой любви и уверенность в невозможности старой... В этом любовном треугольнике мы должны сочувствовать героине, сопереживать ее смятении, прочувствовать ситуацию как кризисную. Только тогда тривиальный, в общем, случай покажется нам по-новому интересным, и мы сможем увидеть в нем серьезный нравственный урок.

Итак, трое. Она — Реэт Сааре (Л. Сяалик) — красивая женщина, работник лаборатории. Ее муж — Рейн Сааре (У. Пуцитис) — красивый мужчина, штурман дальнего плаванья. Ее старый друг Март (Л. Мерзин)— тоже красивый мужчина, человек профессии сухопутной, строительной, мягкий, нежный и преданный.

И — море. Море, которое разлучает, море, которое сближает, море, у которого проходит вся жизнь героев. Кроткое и ласковое у поселка, в котором живут старики Сааре, бурливое, штормовое возле домика Марта на окраине Таллина.

Фильм и начинается с панорамы моря в вечерней дымке. Где-то очень далеко — судно на пути в родной порт.

Панорама моря и одинокого корабля сразу же задает «тон», музыку фильма. Так, как говорят, «до сюжета» начинается картина.

А потом развертываются события. Реэт у себя в лаборатории нервничает и смотрит на часы. Она волнуется, и понимающее начальство отпускает ее с работы. Современная, со вкусом обставленная квартира, где Реэт должна быстро собраться и ехать в порт:

вот-вот причалит «Каугатома», советское торговое судно, и штурман Рейн вместе с другими моряками сойдет на берег. Сойдет и короткое время будет с любимой.

Героиня уже садится в такси, когда рядом оказывается другая машина — преданный Март уже поджидает Реэт. Зритель должен, по-видимому, исходить из того, что отношения между ними выяснены. Трудно теперь выяснить отношения с мужем. Правда, остается легкое недоумение относительно внутренней логики поведения Реэт. Но об этом позже. В конце концов, в подобной ситуации трудно ограничиваться поисками логики.

Идут кадры, способные по-настоящему взволновать. Долгий срок ожидания кончен. Люди, стосковавшиеся друг о друге, снова вместе. Яркие наряды женщин, синие мундиры моряков, нетающиеся объятия близких, поцелуи, слезы радости. Это — жизнь. И это — хорошее кино.

Ветер крепчает, и к пирсу причалило лишь первое судно, два других, среди которых «Каугатома», вынуждены будут пристать лишь утром.

Капитана порта Коклу играет Ролан Быков. Это неожиданно и воспринимается как вставной номер. Актер, как всегда, вызывает улыбку, смех, его герой — разрядка в атмосфере морской грозы, он шутит с женщинами, пускает острое словцо, мечется по причалам в мокром плаще. Он знает всех жен поименно, он готов всем им преподнести на блюде их мужей.

Вот именно здесь, в разговоре Реэт с Коклой зритель наконец улавливает суть дела. Для Коклы, конечно, не новы истерические взрывы перед встречей, но Реэт, спокойная, выдержанная Реэт!

— Я не могу больше... Он ушел на три месяца. А потом? Фрахт в Копенгагене... Выгодный фрахт, они пошли вокруг Африки... Так нужно — я понимаю... нужно, нужно... А на Цейлоне еще погрузка, новый фрахт и еще, еще три, четыре, шесть месяцев... и все нужно... А мне ничего не нужно! Слышите, Кокла?! Как же я?

— У тебя нет сил? Ни черта ты не знаешь о своих силах! — кричит капитан. И рассказывает ей, как когда-то накануне войны, его жена на такси ездила из Таллина в Виндаву, оттуда в Ригу и обратно в Таллин, потому что их корабль перебрасывали из порта в порт, только чтобы встретиться с любимым. Потом война разлучила их навсегда. Ее нет. А он, одинокий сегодня, нанял бы такси до Чукотки, через всю Россию, чтобы увидеть ее. Даже не подойти, не обнять, а просто увидеть.

Становится ясным, что главная тема фильма — ожидание в одиночестве. И вера в то, что когда двое умеют ждать — они вместе.

В это время на «Каугатоме» моряки тоже ждут встреч. Ждут как мужчины. Задержка вызывает шутки, веселые реплики.

На капитанском мостике молодой капитан Эрих и штурман Рейн. Издали виден туманный силуэт Таллина. Кому труднее? Тем, кто на берегу, или тем, кто в море? Мужчины задумываются: все-таки легче нам: «Мы здесь все вместе, а они — каждая сама по себе... вокруг жизнь, мужья с женами». Рейн усмехается: «Жены с мужьями, ныне и присно и во веки веков вместе, изо дня в день и из ночи в ночь... Разве не так?»

Важно не где ты, а что в тебе самом, в тебе самой. «Если люди ждут, их двое, всегда двое! Жизнь может разлучить их, черт знает, как далеко и надолго. Но если они ждут, разлука не имеет никакого значения. И тогда не может быть вопроса — кому легче». Рейн готов на все — «чтобы руки отрывались, чтобы ладони в кровь... главное, чтобы она поняла...»

Итак, суть дела: если любишь, разлука не может привести к отчуждению. Ну, а если не уверен в любви? Сойти на берег? Найти сухопутную профессию — и быть всегда вместе?

Дальше события развиваются параллельно, опять по принципу «а в это время». Структура драматургии и режиссуры фильма строится на сопряжении параллельных линий: Реэт — Март, с одной стороны, Рейн — с другой.

Однажды линии пересекутся, чтобы резко разойтись, но внутренняя логика действия

«Сойти на берег». Кокла — Р. Быков, Реэт Сааре — Л. Сяалик

и характеров приведет к слиянию в финале, к слиянию не в самой фабуле, а в «сюжете» развития чувства Реэт к Рейну, хотя она его уже не увидит, и ей снова придется ждать.

В тот бурный, дождливый вечер, когда судно не подошло к пирсу, Реэт не выдержала ожидания. Она села в машину Марта, и он увез ее к себе. Но сквозь ветер и бурю «Каугатома» все-таки подошла к пирсу. И те, кто ждал, встретились. Рейн сошел на берег.

Вот тут-то и пересеклись линии.

Рейн бьет наотмашь: мол, хочешь, брошу свое ремесло, всюду нужны люди — могу быть кассиром, слесарем, монтером, истопником, наконец, ты этого хочешь? Реэт поняла: муж не простит, она изгнана из дома.

Прошла первая ночь. Наступил день.

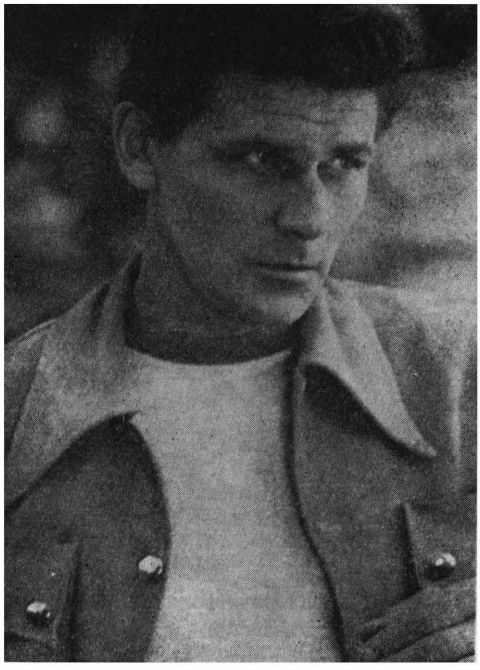
Солнечный, прекрасный день в Эстонии. Спокойно море. Играют световые блики в лесу.

И если ночь была полна действия, тревоги, напряжения, если взаимоотношения героев достигли кульминации, то днем действие в фильме приостановилось. Нам предлагают живые картины дня: дня, который провел Рейн, и дня, который провели Реэт с Мартом. Эти картины полны внешней динамики, бытовых деталей, подробностей, но движение самого сюжета ушло очень далеко в глубину.

Наблюдательно воспроизведенные эпизоды «свадьбы через 30 лет», увенчавшей долгие годы ожидания людей, которых разлучила война, еще одной свадьбы—веселой, ликующей. Молчаливо патетический эпизод на кладбище моряков — все это прямо или косвенно «работает» на тему прочности и множественности связей между людьми, связей, способных выдержать любые испытания и удары, кроме тех, что люди наносят, предавая близких своих, предавая самих себя. Предательство не дает счастья.

Близость обернулась отчуждением. Проведенная вместе с Мартом ночь показала Реэт: то, что мы назвали «падением Пенелопы», не означало для нее истинного чувства. Реэт бежит по лесу, мелькает меж деревьев ее силуэт. Новые объятия, попытка заклеить трещину в чувствах, скорее найти себя, и Реэт отталкивает Марта, отступает к поляне, ее светлая фигура тает, сливается с небом.

Поздним вечером Реэт позвонит в порт. И Кокла, веселый все понимающий Кокла скажет ей, что Рейн снова ушел в море, чтобы она ждала его — всего два месяца...



«Сойти на берег». Рейн Сааре — У. Пуцитис

И снова она сидит в своей лаборатории. Ее лицо спокойно. Она будет ждать.

И снова судно далеко в море.

Так рассказана эта новелла.

Мне бы не хотелось, чтобы, читая эти заметки, читатель заподозрил меня в желании иронизировать.

Именно то, что я много раз употребил слова «красивый», «красивая», «солнечная», «яркая», и то, что я обратил внимание на повторяющиеся детали современного комфортабельного быта: квартира, бар, со вкусом обставленные сельские домики — в конце концов оправдано фильмом. Режиссер и оператор, действительно, показали сильных и красивых людей на фоне абсолютно реальных для современной Прибалтики интерьеров и абсолютно реальной для этого живописного края природы.

Но почему же давний рассказ режиссера произвел большее впечатление, чем готовый фильм?

Думается, что это объясняется не только тем, что в фильме кое-где красота и впрямь оборачивается «красивостью».

Дело в другом.

Сюжет, избранный Кийском, предполагал серьезную попытку психологического художественного анализа человеческих взаимоотношений, близости и отчужденности, напряженные размышления о природе истинного счастья, о любви, проходящей через трудные испытания, предъявляемые «вечному чувству» именно нашим временем с его, только ему присущими особенностями. «Приметы времени» в искусстве сегодня не сводятся лишь к точным деталям, к узнаваемым интерьерам; время выражается раньше всего и полнее всего через личность героя, его «ролевое поведение», его профессиональные склонности — все те многословные компоненты, что определяют уже не «героя вообще», а героя современного произведения искусства. В диалектику характера героя важным компонентом входит и его профессия, и среда его деятельности, и еще многое другое. Именно потому столь трудно воплощение на экране современного героя, столь часты и обидны его упрощения.

В фильме, где все взывает к чувству, требуется очень высокая художественная чуткость. Ее не всегда хватает.

А. Борщаговский и К. Кийск выстроили произведение, в котором, строго говоря, фабула не играет никакой роли, а сюжет, как было сказано, уходит в глубину. Такая структура произведения требует, во-первых, особого актерского мастерства и иной манеры исполнения, чем, скажем, в остросюжетном кинорассказе. Такая структура требует, во-вторых, огромной строгости в отборе образного материала, ибо здесь легко скатиться к бессодержательной или слишком элементарной символике. Наконец, при такой структуре всегда подстерегает опасность ложной многозначительности, если она, эта структура, не обеспечена серьезной мыслью. Далеко не

все задачи, поставленные Кийском перед актерами, оказались выполненными в той мере, какая была необходима для художественной убедительности предложенных фильмом нравственных конфликтов.

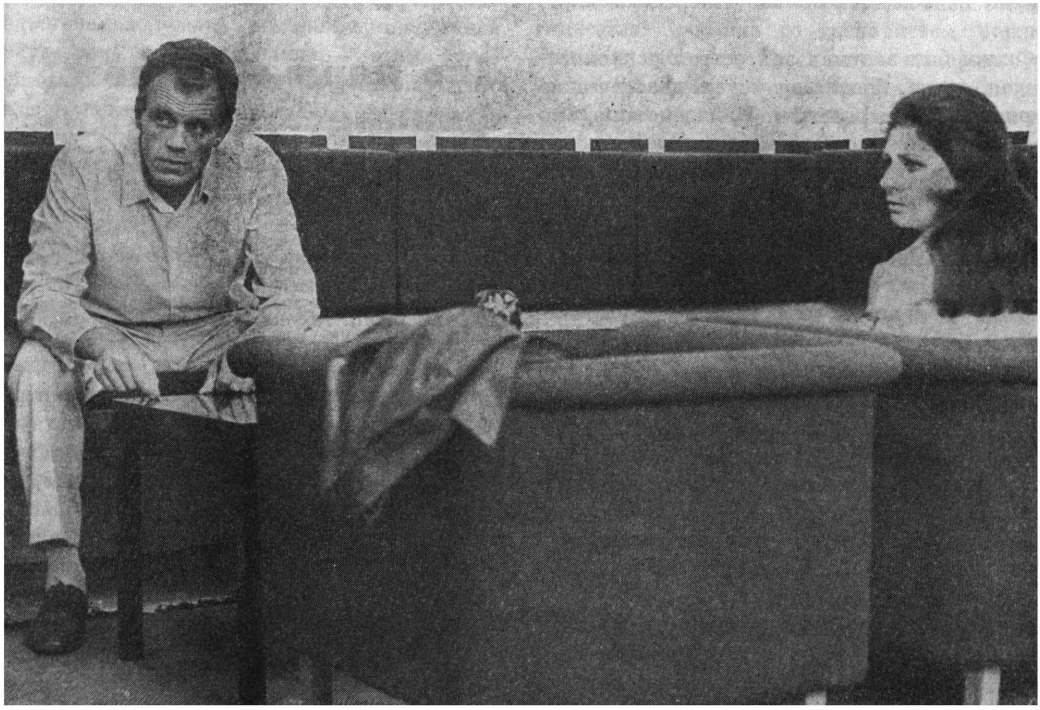
Особенно большую нагрузку в фильме при минимуме текста, как можно понять уже из краткого пересказа, несет героиня. Зритель должен проникнуться ее смятением, но это трудно, ибо само это смятение выражено лишь внешне — порывистыми жестами, быстрой сменой настроений. Это скорее некий общий знак растерянности, нежели смятение. Сама по себе такая трактовка уже значительно обедняет героиню — у нее, как, к сожалению, и у других героев, нет «внутренних этажей». Обозначая состояние своей Реэт, актриса ничем не выдает собственной оценки происходящего, и эта актерская бездумность уже способна лишить зрителя возможности сколько-нибудь активно соразмышлять и сочувствовать.

Я уже отмечал, что в начале фильма у зрителя может возникнуть недоумение по поводу внутренней логики поведения Реэт. Этой глубинной логики мы не почувствуем и в дальнейшем. Вернее, мы может подставить любую логику.

Когда авторы фильма заставляют нас подолгу всматриваться в лица, снятые крупным планом, то мы должны, по-видимому, прочесть в них нечто, говорящее нам больше слов. К сожалению, есть сцены, в которых мы ничего не прочитываем или вынуждены подозревать пустоту характеров.

Режиссер предоставляет зрителю догады-

«Сойти на берег». Март — Л. Мерзин, Реэт Сааре — Л. Сяалик



ваться о многом самому. Но зритель не всегда улавливает суть характеров, логику их взаимоотношений.

Ведь, в сущности, дело не в том, что строителям легче живется, чем штурманам дальних рейсов. К каким-то иным горизонтам должна была вывести предложенная авторами коллизия.

Следуя избранной манере, авторы наполнили фильм «микроструктурами», долженствующими оттенить или подчеркнуть целое. Мы понимаем, например, что капитана Эрика ждут две женщины — его жена Агнесс и еще одна, не названная. Свои проблемы, таким образом, есть не только у главных героев. Мимолетно показаны «счастливые семьи», в том числе семья, где жена — моряк, а муж — в роли «мужа моряка». В чем функции подобных интермедий? Призваны ли они подчеркнуть, что все счастливые семьи одинаковы, а несчастливые — несчастливы каждая по-своему? Возможно, однако из «микроструктур» далеко не всегда возникает желаемая слитность.

Фильм был задуман как острая психологическая драма. Режиссер искал пластические формы для ее выражения. Найденное им само по себе не может вызвать возражения — оно становится претенциозным постольку, поскольку характеры, выведенные в фильме, оказались бессильны воплотить его идею, ту мысль, которая волновала режиссера, но которой в этой картине не суждено было найти свежего, убедительного выражения.

Появились «изыски», к которым следует отнести, например, эпизод, когда Реэт бежит по плитам взлетной площадки большого аэродрома, а Март медленно едет за ней на машине. Эпизод длинен. Героиня бежит долго, кружит, возвращается, машина упорно ее преследует. Как прочитать эту метафору? Прихоть ли это оператора или еще одно выражение «смятенных чувств»?

Герои, выведенные в фильме, несут лишь самые внешние, самые общие приметы определенных человеческих типов. Лишенные конкретного индивидуального «наполнения», они не способны поэтому предъявлять нам то убедительное «частное», о котором писал в приведенной выше цитате Шкловский и которое должно стать основой для наших совместных с авторами размышлений об «общем». Режиссерский замысел, сколь бы он ни представлялся современным и интересным в пересказе, несмотря на всю пластическую изысканность фильма, так и остался невоплощенным.

Как видим, от существенных потерь на пути поисков не гарантирован такой серьезный, вдумчивый художник, каким себя зарекомендовал в искусстве Калье Кийск. Нам важно сегодня сообща еще и еще раз подумать о том, сколь необходимы точный выбор художественных средств, ясность конкретных путей к воплощению замысла,— даже и в том случае, когда общая мысль художника, побудившая его к творчеству, кажется и зрелой и волнующей.

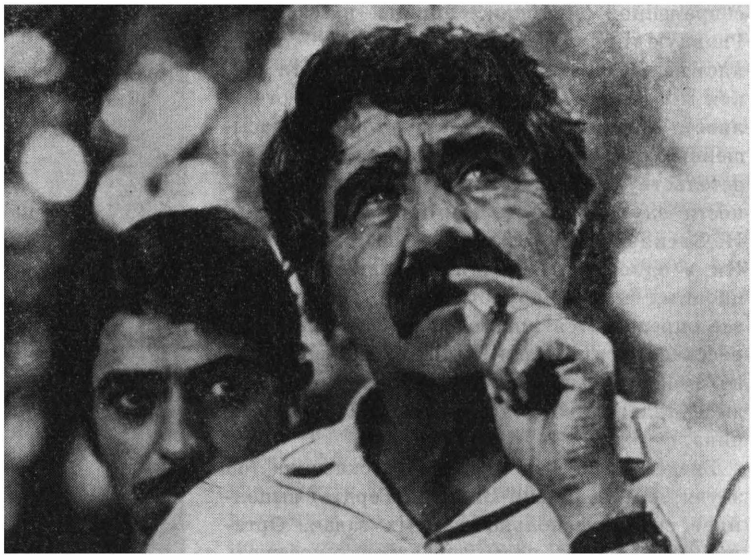
Два пари об одном фильме

Ан. Вартанов

«М у ж ч и н ы» . Сценарий Э. Кеосаяна и А. Червинского. Постановка Э. Кеосаяна. Оператор Н. Васильков. Художник Р. Бабаян. Композитор Р. Амирханян. Звукооператоры А. Ванецian и К. Курдиян. «Арменфильм», 1972.

С любым зрителем, отправляющимся смотреть эту картину, я рискнул бы заключить два пари. Первое из них: как бы ни был предубежден зритель против фильма или его авторов, он не сможет не испытать удовольствия от его просмотра. И второе: как бы ни был этот зритель очарован картиной в момент знакомства с нею, он не сможет не почувствовать в итоге неудовлетворенности.

Читатель, очевидно, уже догадался: зрителем, который шел на фильм «Мужчины» с опасением, что он будет нехорош, а затем,



«Мужчины». Арам — А. Геворкян, Вазген — А. Шеренц

во время просмотра получил от картины удовольствие, а позже, по окончании сеанса, почувствовал разочарование,— этим зрителем был я сам. Хотя, полагаю, мои ощущения от фильма менее всего вызваны особенностями индивидуального вкуса — потому-то я и решился держать пари с каждым, что убежден: в этих, основных, впечатлениях мы сойдемся.

Впрочем, я начал с итога, а для того, чтобы мои впечатления о картине были понятны, следует подробнее остановиться на том, как они сформировались. Сначала о предубеждениях. Предшествующая работа авторов «Мужчин» — сценариста А. Червинского и режиссера Э. Кеосаяна — «Корона Российской империи, или Снова неуловимые» была столь удручающе плоха и получила столь единодушно отрицательную оценку критики и зрителей, что, казалось, кинематографисты не скоро сумеют прийти в себя после поражения.

Однако Э. Кеосаян, человек упорный, не был сломлен неудачей, которая была тем горше, что непосредственно следовала за успехом двух первых серий «Неуловимых». Мало того, несмотря на то, что первый опыт сотрудничества Кеосаяна со сценаристом Червинским в «Короне Российской империи» дал плохие плоды и многие считали, что причины слабостей фильма лежали прежде всего в его драматургии, режиссер в новой картине не изменил сценаристу. Он решил взять творческий реванш теми же силами, что потерпели фиаско в предыдущей работе.

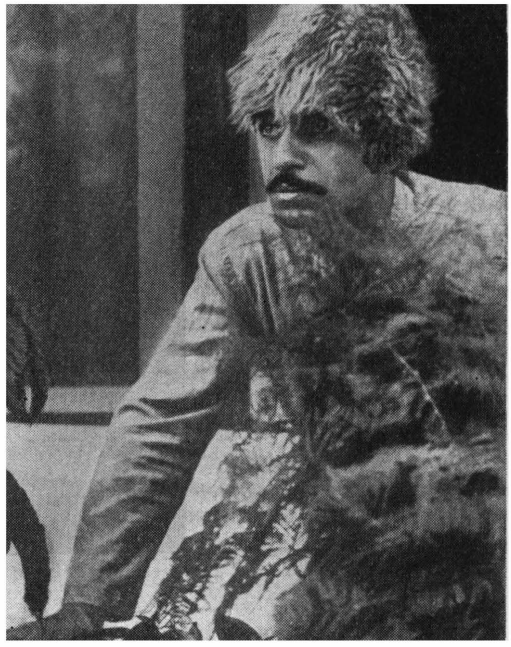
Конечно же, Э. Кеосаян полностью изменил место и время действия своего нового фильма, его характеры и даже жанр. Но кое-что из общих своих драматургических принципов он оставил неизменным. Я имею в виду дивертисментную форму построения. В «Мужчинах», как и в «Короне», большое значение имеет драматургия отдельных частей. Эпизод, фрагмент, деталь повествования приобретают самостоятельное значение, мыслятся авторами как нечто законченное, имеющее свою собственную завязку, кульминацию и развязку.

По существу, «Мужчины» — это серия кинематографических зарисовок, пронизанных теплым авторским отношением, в котором слились юмор и ирония, знание быта и нравов

современной Армении, лирика и сарказм. Главную привлекательность фильма составляет не рассказанная в нем история (хотя она, как мы увидим, прочерчена достаточно отчетливо), а множество «микроисторий», насыщенных очаровательными подробностями, свидетельствующими о зоркости глаза и чуткости слуха авторов. Картину хорошо снял Н. Васильков: его краски легки и прозрачны. Ни в одной сцене нет навязчивых композиционных или колористических решений — все определяется простотой и легкостью тона рассказа, принятого в фильме. Точно воссоздана эмоциональная атмосфера действия в музыке талантливого композитора Р. Амирханяна.

Введенный в фильм голос рассказчика (он звучит в исполнении Зиновия Гердта) выполняет сразу несколько важных задач. Организует материал, позволяет авторам избежать дубляжа, который лишил бы персонажей национального колорита, и, кроме того, служит изящным и точным комментарием к происходящему на экране. Ведь, как известно, искусство комедии не может держаться на одной лишь фиксации сущего: ей нужно реальный материал жизни повернуть в определенном комедийном ключе. Рассказчик в «Мужчинах» своим комментарием, в котором серьезность тона соединена с ироничностью подтекста, создает дистанцию между снятыми камерой бытовыми сценами и их художественным осмыслением. От этого-то обыденные события нередко окрашиваются юмором.

К тому же авторы фильма свободно и умело используют многие другие кинематографические средства. Они, в зависимости от обстоятельств, прибегают то к изобразительным, то к словесным возможностям создать комедийный эффект. И совсем немного в фильме случаев, когда, будто не удержав своей жажды непременно рассмешить зрителей, авторы используют одновременно и то и другое средство. Такие «переборы» имеются, пожалуй, лишь во второй половине картины (о них еще пойдет речь), и чаще излишними оказываются некоторые сюжетные ходы, а не кинематографическое их воплощение. По



«Мужчины». Арам — А. Геворкян

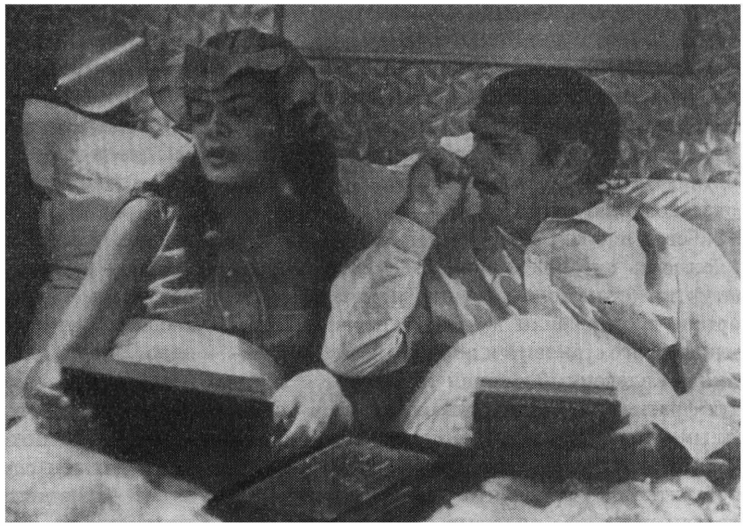
части комедийных средств авторы, напротив, проявляют достойную подражания в произведениях этого жанра сдержанность. Для того чтобы сделать паузы в фильме, дать нам, зрителям, отдохнуть от насыщенных юмором сцен, авторы время от времени вставляют эпизоды старинного армянского мужского танца кёчари. На горе, над обрывом, рядом с красавцем средневековым храмом, тесно прижавшись друг к другу в шеренге, танцуют мужчины. Они одеты в современные одежды, в них нет ничего от ряженных в музейные костюмы персонажей, которые обычно предстают в таких случаях. Эти танцоры — не профессионалы и даже не опытные исполнители — из самодеятельности. На экране, что, думается, немаловажно для авторского замысла, просто любители потанцевать, каких в Армении немало, просто м у ж ч и н ы, те самые сегодняшние обитатели горной республики, четверо из которых выбраны авторами в качестве главных героев комедии.

Эти четверо — неразлучные друзья, ереванские таксисты, люди разного возраста и несхожих характеров. Старший среди них Вазген (его роль исполняет недавно дебютировавший в кино колоритнейший актер Азат Шеренц) является признанным главой дружеской компании. Его слово для всех — закон. Он один оценивает обстановку и принимает решения: остальные трое выполняют их. Второй по возрасту — да и по роли, которую он играет в событиях, — Сурен. В исполнении популярного комедийного актера М. Мкртчяна он обаятелен и весел. Когда нужно провести трудное дело, требующее общения с незнакомыми людьми, посылают Сурена. Он лучше других сумеет справиться с любым делом.

Третий — Сако (А. Айвазян). Он, по контрасту с Суреном, немногословен и суров. Но, как говорится, под суровой внешностью кроется нежная и застенчивая душа. Авторы, как бы материализуя это противопоставление, показывают Сако в двух его увлечениях: в одном эпизоде тот поднимает тяжелую штангу, в другом — пишет картины маслом.

И, наконец, четвертый, самый молодой из друзей, Арам (А. Геворкян). По армянским традициям, в кругу друзей он должен поболь-ше молчать, наматывая на ус мудрость жизни, уважать старших, выполнять все, что они скажут. Впрочем, так бы он и делал, если бы не события, составившие основной сюжет картины. Влюбленность застенчивого Арама в красавицу Карине заставила трех его друзей на время забыть о своих заботах. Верные законам мужской дружбы и, естественно, убежденные в том, что Арам достоин любви любой, даже самой красивой девушки, они делают все для того, чтобы соединить сердца молодых.

Фактически основной комический эффект картины построен на двух тесно связанных друг с другом обстоятельствах. В рассказе о чувстве, охватившем молодого Арама, кинематографисты подчеркивают состояние отрешенности и любовного оцепенения, в повествовании о его друзьях акцентируют их решимость любыми способами помочь влюбленному. Два эти небольших преувеличения, проведенные с тонким чувством юмора, создают, без всякого сомнения, прелесть большинства эпизодов фильма. Арам как бы тормозит развитие событий, его друзья, напротив, подгоняют их. Это служит пружиной действия, определяет ритм развития кинокомедии.



«Мужчины». Жена Казаряна — Л. Кеосаян, Казарян — А. Джигарханян

«Мужчины». Мать Карине — Е. Оганесян, Сурен — М. Мкртчян

Но, увлекшись беспрепятственной возможностью извлекать комедийный эффект, в какой-то момент авторы начинают забывать о задачах целого. Эпизоды-миниатюры, смешные сами по себе, нередко оказываются лишними в том контексте, в котором они, волей сюжета, существуют. Во имя создания еще одной комедийной сцены авторы идут на явные издержки в развитии событий, специально придумывают лишние перипетии и сюжетные повороты. Комедия и без того развивается по довольно прихотливому руслу, ибо это — комедия ошибок. Добавляя препятствия еще и еще, авторы, естественно, тем самым ослабляют интерес зрителей к происходящему. Вернее, не к собственно событиям, поскольку, повторяю, сами по себе они смешны, а к киноповествованию в целом.

Забегая вперед, следует сказать, что именно склонность авторов к «дивертисментной» драматургии (если только можно применить этот термин в отношении к кинематографу) в конечном итоге становится поводом для разочарования. Увлеченный юмором и блеском отдельных фрагментов, зритель смотрит фильм с немалым удовольствием. Но, попытавшись обнаружить то целое, которое можно было бы составить из фрагментов, вдруг понимает, что как раз этого целого в произведении нет. Когда после просмотра стараешься выделить главное, вдруг замечаешь, что на память приходят все те же милые детали: вот толпа любопытных, собравшаяся фотографироваться вместе с иностранными туристами; вот простая армянская семья, в которой что ни имя, то воспоминание о литературных шедеврах — Ромео, Медея, Гамлет; вот горная деревня, где стол оказывается накрытым раньше, чем неожиданные гости успевают подняться к дому...

Забывая о целом, авторы не всегда точно чувствуют, как использовать ту или иную частность.

Скажем, придуман смешной план знакомства Арама со своей Карине, построенный на освобождении девушки от нападения «бандитов», роль которых должны сыграть, понятно, друзья Арама. Мы видим осуществление этого плана — правда, в представлении его авторов. Затем мы видим ту же сцену, как она произошла в действительности. Второй вариант, надо заметить, оказывается уже не таким искрометным и неожиданным. Но затем, после неудачи этого плана возникает еще один, совершенно похожий на первый. Тут уже Арам должен спасать Карине не от бандитов, а от уличного происшествия. Несмотря на смешные детали (скажем, та, где Арам

силой своей любви сдерживает надвигающийся на Карине трамвай), эта сцена все же является повтором первых двух.

Здесь снова бросается в глаза, что авторы действуют по принципу умножения трюков, но не приобретая в качестве.

Правда, они довольно легко и просто извлекают искру смешного. Зритель почти все время смеется, вплоть до самого финала, где наступает развязка — увы, не столь блестящая, как она виделась друзьям Арама, но, как мы понимаем, даже более подходящая для молодого таксиста.

Финал, кстати сказать, давал основание авторам придать своей комедии глубину и подлинную содержательность. Ануш, простая девушка из деревни, где родился и вырос Арам, показанная в одной из первоначальных сцен мимоходом, а в конце снятая крупным планом, по угадываемой нами авторской мысли, оказалась вовсе не хуже, чем блестящая городская красавица Карине. Но эту мысль можно только угадать, вернее даже — предполагать. Потому что для того, чтобы из предположения она стала явью, нужно было бы более четко обрисовать и Ануш и Карине. Первой дать хоть какую-то характеристику, во второй обнаружить те качества, которые позволили бы нам, зрителям, не сожалеть о неудачном сватовстве. (В частности, сделать это можно было бы более определенно и полно, раскрыв отношения Карине с разнаряженным Левоном.)

Упущена и другая возможность. Во второй половине фильма есть сцена в доме зубного врача Казаряна, в которой мягкий незлобивый юмор уступает место довольно злой сатире. Жилище Казаряна, начиная от невероятных засовов, запирающих дверь, и кончая нелепым богатством обстановки, так же, как его хозяева, показаны зло, почти в карикатурном виде. В беспощадно обрисованном мещанском мирке, в разоблачении безвкусицы и ничтожных интересов супругов-приобретателей кинематографисты неожиданно показали себя в новом облике. В повествовании появляется вдруг столь недостающая ему четкость задачи, в рассказе — и тем самым, в отборе комедийных деталей — обнаруживается последовательность, продиктованная ясностью позиции. Но действие фильма в это время подходит к концу, думать о том, что начнется новый сюжет, не приходится. Остается лишь констатировать, что авторы этой сценой заявили о том, что они могли бы сделать, но не сделали. И в результате мастерски сыгранная А. Джигарханяном роль Казаряна, в особенности то ее место, где он в остервенении поет народные армянские песни, судорожно пытаясь вспомнить, знаком ли он с нежданными пришельцами, выпадает из общего стиля картины.

Размышляя над фильмами, подобными «Мужчинам» (а произведения такого рода нет-нет, да и появляются в нашем кинематографе), думаешь о том, что деталей, правдиво воспроизводящих некоторые черты жизни, мало, если нет по-настоящему современной проблемы. Остроумных деталей в «Мужчинах» достаточно. А вот обстоятельства, в которых живут и действуют характеры, выдуманы специально только для того, чтобы посмешить нас, дать возможность щегольнуть прекрасно найденными комедийными подробностями.

Вот тут-то и возникает то чувство неудовлетворенности, о котором я говорил вначале. Чувство, которое, как мне кажется, должны разделить со мной зрители фильма. Хотя, кто знает, может быть, и не стоило мне с такой уверенностью предлагать им пари?

«Сколько сеялок может тащить К-700?»

Еще раз о фильме «Человек на своем месте»

Ю. Кубарев,

председатель колхоза «Ленинский луч» Московской области, кандидат экономических наук

Давно уже не было таких оживленных споров вокруг нового фильма. Давно уже не появлялось столь удачного повода так остро скон-

центрировать внимание на проблеме «жизнь и искусство».

Семен Бобров, молодой председатель колхоза из фильма «Человек на своем месте» взбудоражил многих людей, и не только заядлых любителей кино, и даже не только сельских зрителей, к которым, казалось бы, прежде всего и обращен этот фильм. Сам спор вокруг новой работы «Мосфильма» вышел за рамки чисто эстетической дискуссии, он перерос в большой разговор о тех существеннейших, революционных процессах, которые происходят сегодня в нашем народном хозяйстве, в нашем обществе.

Само по себе это обстоятельство, сколько бы серьезных недостатков мы ни отыскали в этой картине, можно записать в ее главный и бесспорный актив — перед нами тот показательный и поучительный случай, когда искусство оказывается способным очень активно влиять на жизнь, приковывая внимание — пусть и в столь дискуссионном плане — к одной из самых важных проблем времени.

Различные мнения по поводу фильма прозвучали за «круглым столом» редакции журнала «Искусство кино»; с отчетом об этом разговоре, в котором довелось принять участие и мне, уже знаком читатель журнала («ИК», 1973, № 5). Не скрою, я с большим интересом ждал и других отзывов печати, потому что именно спорность постановки проблем в фильме, новизна характера главного героя, необычность фильма во многих его чертах позволяли ожидать, что любое мнение в этом споре будет нести в себе нечто новое и существенное.

Так оно и вышло. Поскольку сама жизнь еще не дала ответов на вопросы, так или иначе затронутые в картине, то и те отзывы о фильме, с которыми мне довелось познакомиться, оказались разноречивыми. И можно было бы этому, повторю, только порадоваться: спор всегда поучителен и, как известно, ведет к истине.

Есть, однако, свои правила в дискуссии, и среди них такое, в частности, как необходимость для спорящих постоянно помнить о самом предмете спора, о его сущности. В данном случае — о том, что мы имеем дело с явлением и с к у с с т в а и что судить его тоже надо по законам искусства, а не, скажем, экономической науки.

Будь это правило всеми соблюдено — я бы не рискнул сейчас взяться за перо, чтобы повторно вернуться к оценке фильма как общественного явления.

Статья Ю. Черниченко «Что нам стоит дом построить?» в № 15 журнала «Советский экран» опубликована под рубрикой «полемические заметки». Около половины этой интересной, действительно очень полемично и запальчиво написанной статьи посвящено фильму «Человек на своем месте». Автору статьи фильм не нравится, и он подробно, так сказать, с цифрами и фактами в руках, доказывает почему.

Повторю еще раз: мнения о фильме могут быть разными. И возражение в данном случае вызывает не само мнение, а именно приведенная Ю. Черниченко система доказательств. Поэтому «полемические заметки» и впрямь вызывают желание спорить, но уже не о фильме и не о проблемах, в нем затронутых, а о тех критериях, с которыми автор статьи подходит к оценке художественного произведения.

Я не искусствовед, а практик сельского хозяйства. Как и Ю. Черниченко, я в какой-то мере тоже знаю трудности, которые приходится преодолевать колхозу и его людям в процессе перестройки, не только экономической, но и психологической — определяющей сегодня путь нашего сельского хозяйства. И я могу подписаться под словами автора «Советского экрана» о том, что перемены эти действительно даются «неимоверно трудно».

Герой фильма «Человек на своем месте» удачлив. Об этом говорили участники дискуссии в редакции журнала «Искусство кино», об этом говорит в своей статье и Ю. Черниченко. Но автор «полемических заметок», насколько я его понял, отказывает на этом основании фильму в правдивости. Если люди, пишет он, «правду о себе — «да была б она погуще, как бы ни была горька»—

увидят на экране, аккумулятор их заряжается. И что такая правда, крупная и гордая, прозвучит с экранов, помогая селу брать новые рубежи, несомненно. А когда — увидим».

«Горькой правды», которую хотел бы видеть Ю. Черниченко, в фильме «Человек на своем месте» действительно нет. Нет хотя бы потому, что отнюдь не уходя от разговора о трудностях, еще не преодоленных нашим селом, фильм этот не ставит задачей пассивную фиксацию этих трудностей, но предлагает и художественно обосновывает пути их активного преодоления. И это тоже правда, об этом не хуже меня осведомлен Ю. Черниченко: трудности, сколь бы они ни были велики, отступают перед энергией советского человека, успешно и все более активно преобразующего свое сельское хозяйство. Преобразования эти носят сегодня характер всеобщий, глубинный, подлинно революционный, они день ото дня обретают новый размах, не много осталось в наши дни такой сельской «глубинки», где не ощущались бы новые веяния, не крепли бы ростки будущего.

В том, что это именно так, мне не нужно убеждать автора статьи в «Советском экране» — он и сам приводит достаточно тому доказательств. Тем менее убедительными представляются и его попытка абсолютизировать «горькую правду», и его требование, чтобы художник, обратившись к сельской теме, непременно углубился бы в экономическое исследование трудностей, причем — проблем специфичных, сугубо производственных, через которые только и можно, если следовать логике Ю. Черниченко, показать правдивый характер человека села наших дней.

В ироническом пересказе фильма Ю. Черниченко особо отмечает, что герой «улетает глядеть Кузнецовский свиноводческий комплекс», и далее напоминает о том, что комплекс этот стоит 30 миллионов рублей и, по-видимому, массе колхозов сегодня еще не по карману. В фильме же «о такой детали, как десяток-другой миллионов рублей, нужных для стройки, речь не заходит».

Далее автор углубляется уже в собственные подсчеты. Представим себе, предлагает он, что комплекс построен — «даже не целый Кузнецовский, а только четверть его. И в этом случае ему понадобится минимум полтораста тысяч центнеров концкормов в год. В средней полосе хозяйств такой зерновой мощности нет и в помине».

Но о фильме ли пошла тут речь в «полемических заметках», об искусстве ли вообще?

Не знаю, как автор статьи в «Советском экране», а я бы очень удивился, если бы художественный кинематограф, да еще в комедийном жанре, занялся экономическими выкладками. Я тоже знаю цену именно Кузнецовского комплекса, но в фильме я воспринял его отнюдь не как конкретный «производственный объект такой-то мощности», а как о б р а з того нового, что входит сегодня в жизнь села, что решительно преобразует сельское хозяйство страны, что наиболее ярко характеризует в этой области т е н д е н ц и ю в р е м е н и.

За экономическими справками мы обычно обращаемся к соответствующим брошюрам, наконец, к учебным и научно-пропагандистским фильмам. От искусства же, насколько я понимаю, ждем образного осмысления действительности и ее реальных процессов. И правы авторы фильма, избрав прообразом будущей сельской индустрии самое новое и самое совершенное из того, чем мы сегодня располагаем. Речь-то ведь и в жизни идет совсем не о том, чтобы копировать Кузнецовский комплекс, а о том, как бы нам ликвидировать нерентабельное мелкое производство, превратить полукустарные дворы, на 50—70 голов каждый, в современные крупные животноводческие предприятия.

Авторы фильма, по-моему, далеки от мысли утверждать, что комплексов, подобных Кузнецовскому, у нас тысячи. И сам Семен Бобров, их герой, пока только еще мечтает о подобном или каком-либо другом, сообразно со своими возможностями — да только в такие ли уточнения надо вдаваться искусству?

Мечтаем мы все. И твердо знаем, что высокопроизводительные сельскохозяйственные предприятия у нас будут — много и таких,

и еще более совершенных. Знаем — и трудимся для этого. В фильме мы увидели правду таких замыслов — и, хотя это радостная, а не «горькая» правда, она, пользуясь сравнением Ю. Черниченко, «заряжает наш аккумулятор».

Помним мы и о трудностях, но не просто помним, а их преодолеваем. Тут все дело в чертах характера советского человека, характера активного и оптимистичного в своей сущности.

Вот о характере героя и опять-таки о его правдивости надо говорить особо. В нем есть черты, признает Ю. Черниченко, «без которых нынешний сельский вожак немыслим». Но далее черты этого характера он сводит, по сути, к одной доминирующей — энергии, якобы не подкрепленной никакими материальными фундаментами. Из комплекса же «материальных» требований, которые автор статьи предъявляет к экранному герою, можно было бы, пожалуй, составить более или менее подробную должностную инструкцию для председателей колхозов. В подкрепление в «полемических заметках» приводится и реальный пример руководителя одного из крупных сибирских хозяйств (вновь следуют впечатляющие цифры и факты).

И опять-таки возникает недоумение — за тем ли мы идем в кино, чтобы уяснить, как следует вести хозяйство председателю? Столь ли утилитарна задача искусства? Может ли художественный фильм давать какие-нибудь производственные рецепты и рекомендации, и есть ли вообще в этом необходимость?

Да, я согласен с Ю. Черниченко: «из трех слагаемых любого свершения (материал, энергия, информация) второе Бобров имеет в избытке». Но почему же в таком случае Ю. Черниченко не замечает, что именно своей энергией, крепкой хозяйственной сметкой, своей уверенностью в успехе дела Бобров завоевал безусловные симпатии зрителей. Бобров заразил их ж е л а н и е м д е й с т в о в а т ь вот так же активно и смело — и в этом и состоит, на мой взгляд, п р е о б р а з у ю щ е е влияние фильма на жизнь.

В том-то и дело, что характер героя, выведенный в фильме, не носит специфически «председательских» или даже сугубо «сельских» черт — это характер, типичный для советского человека, представителя новых, уверенно входящих в жизнь поколений. Именно этим объясняется интерес к фильму в любой аудитории, вне зависимости от ее профессиональной принадлежности. Вот и меня, коллегу Боброва, честное слово, мало интересуют в фильме «внутренние расчеты» героя, а занимает то, как он мыслит, как действует. А мыслит, схватывает суть вопроса и стремится его решить он очень правильно и всегда конструктивно.

Было бы, наверное, великолепно, если бы, придя в кинозал, мы получили исчерпывающие советы, как председателю колхоза поступать в каждом конкретном случае, какое принять единственно верное решение. Следуя этим безошибочным рекомендациям, можно было бы, наверное, рывком вывести каждое хозяйство на самый передовой уровень, решив попутно массу многообразных проблем, связанных с селом.

Но не ждем мы таких рецептов от искусства. Не выработала их еще и сама жизнь. Решения принимать нам самим.

А вот научить принимать решения, быть гибкими и смелыми в подходе к самым сложным проблемам, мыслить современно, с размахом и инициативой, так, как призывает нас мыслить и поступать партия,— в этом искусство может и должно, призвано нам помочь.

Я знаю, какой живой отклик вызвал герой фильма хотя бы в нашем селе, у тех самых колхозников, которые, как настаивает автор «полемических заметок», «к экрану предъявляют требование быть зеркалом жизни». Только само это слово «зеркало» стоит ли понимать так уж буквально? Еще Маяковский сравнивал театр не столько с зеркалом, сколько с «увеличивающим стеклом». В данном случае «увеличен», поставлен в центр повествования интересный и современный характер — неужели Ю. Черниченко всерьез полагает, что такое не бесстрастно зеркальное, а публицистически заостренное и потому,

естественно, «выборочное» отражение действительности противоречит правде жизни?

Всем своим полемическим зарядом фильм обращен в недалекое будущее, он зримо показывает нам пути в это будущее — и эта «проекция» вовсе не фантастична, она основана на явлениях и фактах, на чертах и характерах, уже существующих.

Одна из важных задач искусства, как я это себе представляю, как раз и заключается в том, чтобы зорко замечать черты нового в жизни, увлекая новыми идеями и новыми героями зрителей и читателей.

Разве не в способности не только анализировать реальные проблемы, но и спорить о вариантах их решений, формировать общественные идеалы заключена великая революционизирующая сила искусства?

И означает ли следование этим идеалам идеализацию и украшательство?

Обвинения эти читаются между строк статьи в «Советском экране» — не случайна же прозрачная параллель, проведенная ее автором между Бобровым и печальной памяти «Кавалером Золотой Звезды». Параллель такая непозволительна, на мой взгляд, хотя бы потому, что село сегодня совсем уже не то, и в этом новом селе Семен Бобров обеими ногами стоит на реальной почве.

Черты этого нового села в фильме почему-то вызывают удивление у автора «полемических заметок». «Колхозный вожак так преуспел в «стирании граней между городом и деревней», что ребята-архитекторы, по воле авторов, никак не могут узнать в нем сельского человека»,— иронизирует он. Но что поделаешь, порою сегодня это, действительно, нелегко!

«Архитектор колхозу нужен не чаще, чем геолог»,— утверждает Ю. Черниченко. Ну, а какие же соображения заставили тогда многие хозяйства Прибалтики или Белоруссии уже теперь ввести в свой штат должность архитектора? Строим-то мы не на год, а на десятилетия, и пришла пора думать не только об экономике, но и о реальных современных удобствах, к которым стремится житель села, и о красоте, а потому и о таких «мелочах», как привязка проекта к местности, к особенностям природного ландшафта. Вот и понадобился нам архитектор на селе — и не только на экране, а и в жизни. И день ото дня потребность такая будет расти.

По-видимому, даже у людей, которые, подобно автору «Советского экрана», знают и любят сельское хозяйство и кровно заинтересованы в его судьбах, представления о современном селе иной раз не поспевают за бегом самой жизни.

Есть в фильме «Человек на своем месте» определенные недостатки. Они, на мой взгляд, связаны, прежде всего, с неубедительностью всей «личной линии» главного героя, излишней красивостью и даже, пожалуй, надуманностью его отношений с молодой и чересчур изысканной архитекторшей. В отличие от Ю. Черниченко, мне меньше импонирует эпизод «самовыдвижения» героя на руководящий пост — здесь в полемическом задоре авторы перешли, по-моему, какую-то границу, за которой инициативность оборачивается самоуверенностью.

Все это — недостатки художественного решения картины или спорные стороны авторской версии современного героя. Об этом, действительно, интересно полемизировать, и я вовсе не пытаюсь оградить фильм от критики. Мне хотелось бы лишь поднять голос в защиту произведения искусства, которому пытаются предъявить требования, для искусства ненужные...

Обсуждая произведение художественное, судить его стоит все-таки по законам художественного творчества. Не отрицая за искусством права на воплощение героя, приближающегося в каких-то чертах к идеалу, равно как и права на мечту.

И уж, конечно, не требуя от него, вслед за Ю. Черниченко, ответов на вопросы, «сколько сеялок может тащить К-700, сколько — «Беларусь» и «что прежде кладут в борщ — свеклу или фасоль?»

Публикуя реплику Ю. Кубарева, редакция готова вернуться к обсуждению затронутых в ней проблем.

Чувство Родины

Замысел и постановка фильма «Александр Невский»

Р. Юренев

...18 мая 1937 года Е.К. Соколовская — директор «Мосфильма» — написала Эйзенштейну в Кисловодск, что хлопочет о поручении ему фильма «Русь» — о Ледовом побоище, что писатель П. А. Павленко уже работает над сценарием. Об этом же писал в свое время и Вишневский. Что ж, побоище, так побоище. Можно даже два — на Чудском озере и на Неве. Александр Невский... Светлый лик юноши-воина в сияющих доспехах и в нимбе на главном иконостасе Александро-Невской лавры, куда столько раз ходил с матерью, бывая в Петербурге...

И в июне Эйзенштейн приезжает в Москву. Знакомится с П. А. Павленко.

Петр Андреевич Павленко — спокойный, худощавый — может быть милым, веселым, смешливым, но под улыбкой — упорство, воля, может быть, даже упрямство. Проглядел его книги. Очерки о Средней Азии и о Дальнем Востоке безусловно хороши, наблюдательны, выпуклы, динамичны. Роман «На Дальнем Востоке» — водянист, фильм, поставленный по нему Д. Марьяном, тоже не из самых лучших. Но работа в кино увлекла писателя. Мелким отчетливым почерком набрасывает первые эпизоды сценария «Русь». Читает летописи, историков, начиная с Карамзина и Костомарова, кончая Трусманом и Буниным. Хлопочет, добывая недавно вышедшую в Париже книгу церковного историка Н. А. Клепинина, там, говорят, есть новые интересные факты.

Павленко в беседе с корреспондентом «Литературной газеты» (10 октября 1937 года), рассказывая о своей работе над сценарием «Господин Великий Новгород», подчеркнул, что ставить его будет С. М. Эйзенштейн.

Внимательные глаза Павленко, доброжелательно и серьезно глядящие из-за очков, его спокойные, деловые интонации, его несомненная осведомленность в источниках и увлеченность работой вдохновляли Эйзенштейна. Как бы заразившись увлеченностью Павленко, он углубляется в материал. Знакомое состояние! Груды книг на письменном столе: Герберштейн и Ключевский, Прохоров «Христианские древности» и Лихачев «Лицевое житие святых благостных князей Бориса и Глеба». И, конечно, для вдохновения и вечного примера — Пушкин «Борис Годунов», и не только Пушкин, но и Ишимова, та самая «История в рассказах», которую Пушкин читал в последний свой день. «Пленяет замечательная глубина любви к той теме, которая избрана автором,— писал Эйзенштейн после чтения этой книги.— Тема — родина и родной народ. И любовь к родине и русскому народу— то пленяющее, что встает со страниц истории Ишимовой» *.

Этой любовью дышит не только фильм «Александр Невский», но и десятки, сотни записок, позволяющих проследить путь ре-

*) С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. М., «Искусство», 1964, т. 1, стр. 160 (далее ссылки на это издание ограничиваются указанием тома и страницы).

С. М. Эйзенштейн (второй слева) на съемках фильма

жиссера в глубины истории для того, чтобы почерпнуть там героический и современный смысл.

«Купить. Александр Нечволодов... Сказания о русской земле. СПБ 1913» (*ед. хр. 431, л. 47*)*, «гр. А. А. Бобринский. Народные русские деревянные изделия (3 выпуска, Москва, 1910—1914)» (*ед. хр. 431, л. 46*). А когда Нечволодов был куплен, выписывает: «Шлем Невского в Оружейной палате. Нечволодов П, 347» (*л. 38*). «Александр + 1263 23 ноября Нижний Новгород, Городец на Клязьме» (*л. 39*). «Мост через Волхов на лодках —Нечволодов П, 97 (а у Васнецова нет). В летописях— наоборот, очень высоко (и красным карандашом.— *Р.Ю.*): это лучше (и чертеж высокого моста на бревенчатых быках.— *Р. Ю*) (*л. 40*).

Среди выписок из книг ироническая записочка — «Стены я спрашивал, а не книги — говорил Суриков Волошину» (*л. 42*) — и множество свидетельств о том, что стены спрашивал и Эйзенштейн. Множество записей и зарисовок в музеях. В музеях же выписаны города, в которые надо съездить: «г. Юрьев Польский (XIII век), г. Владимир на Клязьме (XIII век)» (*л. 46*).

Все глубже проникая в историческое прошлое, Эйзенштейн отчетливее осознает и патриотическое значение своей работы, все больше влюбляется в Россию, в ее историю, культуру, ратную славу. Слово «патриотизм» часто встречается в его записках. Название «Патриотизм — моя тема», которое он дал статье, написанной к выходу фильма на экраны, родилось не в редакции, не в торжественной атмосфере премьеры, успеха, рекламы, а в черновых записях, в самом начале пути, в период сомнений и опасений.

*) Здесь и далее цитируется по материалам ЦГАЛИ. Фонд 1923, опись 1, указываются номера единиц хранения и листов.

Эйзенштейн с детства любил свою родину, ее прошлое, настоящее и будущее. Он учился этой любви у Пушкина. Он писал про это в статье об Ишимовой (т. 1, стр. 159). Только слепой не мог видеть этой любви во всех его картинах — любви требовательной, сыновней. И любовь к России была неотрывна от любви к революции. Поэтому чем глубже уходил он в историю, в XIII век, тем яснее чувствовал свои современные задачи.

В статьях о фильме он неоднократно подчеркивает это (см. т. 1, стр. 160, 161, 162, 163, 164, 172, 173, 174, 175 и т. д). Нет необходимости цитировать эти общеизвестные строки! Лучше выпишем из неопубликованных черновиков:

Еще 10 августа 1937 года он записал: «У меня история и мифология **влазили** в современность. Теперь современность (и какая!) пойдет сквозь историю!» (*ед. хр. 428, л.* 1) и на том же листе: «О Невском. Надо веселым его делать». А 18 декабря с грозной пометкой «не забыть!» — два рисунка рядом: шлема XIII века и красноармейской буденовки. Под рисунками еще запись: «Крепко сыграть на этой.. ассоцпации!» (*ед. хр. 433, л. 17*).

И наконец: «Гитлер говорит: «...приняв решение раздобыть новые земли в Европе, мы могли бы получить их... за счет России» (*ед. хр. 430, л. 3*). Эту неизвестно где и как вычитанную фразу из книжки «Майн Кампф» Эйзенштейн старался приладить к вступительным титрам фильма, чтобы сразу вызвать у зрителя необходимые ассоциации.

В конце июля Павленко закончил первый вариант сценария «Русь». Он сохранился — 23 страницы большого формата с аккуратной правкой Павленко и пометками Эйзенштейна. Рукой режиссера название «Русь» заменено на «Ледовое побоище» (*ед. хр. 410*).

Сценарий состоит из девяти эпизодов, разработанных неравномерно — одни подробно, другие кратко, либреттно. В основном он предвосхищает содержание фильма, но композиция, развитие действия еще не найдены, примитивны. Первый эпизод начинается с яростных атак тевтонов на Псков, с захвата и разгрома города. Предатель Твердило выслуживается перед магистром. Второй эпизод — в веселом торговом Новгороде. Экспонируются герои — Садко, Буслай, Гаврило Олексич. Двое друзей сватаются к гордой и словоохотливой Ольге. Прибывают беженцы из Пскова.

Далее действие переносится в Переяславль. Александр чинит неводы. Приезжает знатный ордынец. Прибегают новгородские послы. Александр в Новгороде. Кулачный бой на новгородском мосту. Невский говорит с иноземными купцами: с немцами по латыни, со шведами «по-скандинавски», с персами — по-персидски. А в это время, во Пскове, в боярском тереме тевтонский магистр и епископ беседуют о завоевании Руси.

Шестой, седьмой и восьмой эпизоды построены на материале Ледового побоища. В лагерь Александра прибывают псковские девушки с мольбой об отмщении. Князь-воин спорит с купцом Садко. Само побоище описано кратко. Упомянут апрельский мягкий лед. В процессе боя настойчиво прослеживается соревнование Буслая и Гаврилы из-за Ольги. Девушки-псковитянки берут в плен предателя Твердилу. Ночью, после боя, Ольга разыскивает своих суженых. Находит и ведет обоих.

Последний, девятый эпизод — триумф Александра в Новгороде. Ольга просит Александра рассудить ее женихов. Потом она выбирает Гаврилу, а Буслай утешается с одной из псковитянок. Александр произносит краткую заключительную речь.

Итак — основной конфликт разворачивается между Александром, возглавляющим новгородцев, и тевтонскими захватчиками. Второй, личный конфликт между друзьями из-за Ольги. Развита линия предателя Твердилы и возмездия ему от псковитянок. Драматургия боя еще не нащупана. Тема Орды лишь слегка намечена.

По-видимому, Павленко пользовался летописями (или пересказом их у Карамзина, Беляева, Чешихина), очень осторожно вводя в сюжет элементы новгородских былин (кулачный бой, Садко, Буслай), пытаясь скрепить исторический конфликт вымышленными — со-

ревнованием женихов, предательством и расплатой за него Твердилы. Деталей, характеризующих эпоху, действующих лиц, обстановку, еще очень мало. И это не удивительно. Об Александре Невском и Ледовом побоище еще никакой советской литературы не было. Первая брошюра на эту тему — А. И. Козаченко «Ледовое побоище» — вышла во второй половине 1938 года, незадолго до выхода на экран фильма Эйзенштейна. Пользоваться ею авторы фильма не могли, да и особенно ярких подробностей брошюра не содержала. Более содержательные статьи Н. П. Грацианского, М. Н. Тихомирова, В. Г. Пашуто, А. А. Савича появились в периодической печати и в «Ученых записках» университета и пединститута еще позднее — в начале и середине 1939 года, после выхода фильма.

Павленко пользовался весомыми, но скупыми сообщениями летописи. Вот они:

«В лѣто 6750. Пойде князь Олександр с Новгородци и с братом Андрѣем и с Низовци на Чудьскую землю на Нѣмци и зая вси пути и до Пльскова. И изгонп князь Пльсков, изъимы Нѣмци и Чудь, и, сковавь, поточи в Новъгородъ, а сам пойде на Чудь. И яко быша на земли, пусти полк всь в зажития, а Домащь Твердиславичь и Кербетъ быша в розгоне, и усрѣтоша я Нѣмци и Чудь у моста, и бишася ту. И убиша ту Домаша, брата посадница, мужа честна, и инѣх с ним избиша, а инѣх руками изъимаша, а инии къ князю прибѣгоша в полкъ. Князь же въспятися на озеро. Нѣмци же и Чудь поидоша на них. Узревъ же князь Олександр, и Новгородци, поставихша полкъ на Чудьскомь озерѣ, на Узмени, у Воронѣя камени. И наѣхаши на полкъ Нѣмци и Чудь, и прошибошася свиньею сквозѣ полкъ. И бысть сѣча ту велика Нѣмцем и Чуди. Богъ же и святая Софья и святою мученику Бориса и Глѣба, еюже ради Новгородци кровь свою прольяша, тѣх святых великыми молитвами пособи богъ князю Олександру. А Нѣмци ту падоша, а Чудь даша плеща; и, гоняче биша их на 7-ми версъ по леду до Суболичьского берега. И паде Чуди бещисла, а Нѣмец 500, а 50 руками яша и приведоша в Новгородь, А бишася мѣсяца априля въ 5, на память святого мученика Клавдия, на похвалу святыя Богородица, в суботу» (цитируется по Новгородской первой летописи старшего и младшего изводов. Под ред. и с предисловием А. Н. Насонова. Отв. ред. М. Н. Тихомиров. М., 1950, стр. 78; по Синодальному списку XIII — XIV вв.).

Еще более лапидарные сообщения имеются в Псковских, Софийской Первой, Симеоновской, Никоновской, Воскресенской Первой и других летописях, а также в «Житии святого Александра Невского», составленном в конце XIII века монахом Рождественского монастыря в городе Владимире. Это «Житие» представляет несомненный интерес, содержа реальные факты, почерпнутые, по-видимому, из рассказов очевидцев, но сильно разбавленные традиционными образами и описаниями чудес, характерными для многих «житий»: «Полк Божий», помогавший Александру с «воздусей», «глас Александра яко труба в народе», рост его «паче иных человек» и т. д. Немало в этом сочинении и реминисценций из Библии, из чтений в честь святых Бориса и Глеба и других религиозных книг.

Разумеется, этих источников для написания полнометражного художественного сценария не хватало. И Эйзенштейн удвоил свои исследовательские усилия. Однако основа сценария да и его автор Петр Павленко ему понравились. 12 августа он записал: «Окончательно решил ставить А. Н. Послал об этом записку в дирекцию» (*ед. хр. 428, л. 2*). 6 сентября он писал Вишневскому: «Чрезвычайно я также оказался доволен Павленкой — и как автором, и как человеком. Скоро собираемся с ним в маршрут Новгород — Псков — Чудское озеро — Владимир. Контуры вещи рисуются в высшей степени приятными» (*ед. хр. 1470, л. 14*). Вишневский немедленно отвечал (письма от 11 сентября, от 1 декабря 1937 года из Сочи). Он ликовал, шутил, сообщал, что пугает своего режиссера Е. Дзигана Эйзенштейном, сообщал о различных исторических материалах и способах трактовки образа Невского (*ед. хр. 1712*). Словом, работа закипела.

Съемка эпизода «Ледовое побоище»

Второй вариант сценария «Русь» (*ед. хр. 411, 62 листа*) написан при непосредственном участии Эйзенштейна. Он начинается с небольшого предисловия о тяжелом положении Руси XIII века под игом Орды, о значении Новгорода, о личности и роли князя Александра, чье дело освобождения завершил Дмитрий Донской, чье стремление на запад осуществил Петр Первый.

Далее следует список действующих лиц. Он расширился и уточнился. В него, кроме героев первого варианта, вошли беспрестольные князьки Иванко и Василько, жена Невского Брячиславна, ордынский хан Берке, псковский воевода Павша с женой... Псковские девушки получили имена София, Надежда и Любовь. Количество эпизодов выросло до восемнадцати.

С целью показать простоту и трудолюбие князя введена сцена на Плещеевом озере, куда перенесена и встреча с ордынским послом. Перед Ледовым побоищем поставлена сцена гибели авангарда.

Наиболее существенным нововведением явились сцены в Орде. К промелькнувшему у Плещеева озера ханскому послу присовокупилась сцена в Орде, в которой беспрестольные князьки интригуют перед ханом против Александра. Непосредственно предшествуя сценам разгрома передового отряда Гаврилы у Чудского озера, эта сцена увеличивала напряжение, показывая, что опасность грозит Руси с двух сторон: и от татар, и от немцев, да еще и от внутренних предателей, думающих не о Родине, а об удельных интригах.

Между разгромом авангарда и Ледовым побоищем располагались сцены, где разъяренный Александр избивал побежденных, напуганных и сеящих панику, а в Переяславле одиноко тосковала жена Невского, — сцена эта явно исходила из «Слова о полку Игореве».

Ледовое побоище было уже расчленено на удар «свиньи», на поведение отдельных героев в бою (здесь появлялся и кольчужник Игнат), на поединок Александра с магистром и на бегство и гибель рыцарей под провалившимся льдом. Однако записаны все эти эпизоды были кратко.

После сцены поисков раненых на поле боя

и триумфа Александра в Новгороде (позднее перенесенного в Псков) тема крестоносцев исчерпывалась. Широко развивалась тема Орды. Уже триумф в Новгороде омрачался приездом посла от хана Берке. Затем Александр отправлялся в Орду.

В Орде грозный победитель шведов и тевтонов на глазах у злоехидствующих князьков и подавленных соратников покорно, хотя и высоко подняв голову, проходит между очистительными кострами (что в глазах православных было уступкой чуждым языческим обрядам), затем даже преклоняет колена перед ханом.

В поисках напряженного драматизма Эйзенштейн, совсем как в классической трагедии, после кульминации Ледового побоища и спада действия в сценах поля боя и триумфа, строит резкую перипетию. Победитель ведет себя как покорный вассал, русский патриот выполняет чужие обряды, воин становится дипломатом. Эти сцены как бы говорят, что не только с мечом в руке, не только со щитом победителя нужно быть патриотом, но для блага Родины нужно уметь смиряться, жертвовать личным самолюбием, если нужно хитрить, глядеть далеко вперед.

Бесспорно, образ Александра от этого усложнялся, обогащался. Фильм приобретал новые, более сложные психологические оттенки. Наконец, поездка в Орду соответствовала исторической правде. Но заканчивать фильм сценами покорности было невозможно. Вспомним международную обстановку тех лет: если крестоносцы прямо ассоциировались с германскими фашистами, то мощный противник на Востоке — не столь прямо, но достаточно определенно — мог ассоциироваться с японскими поджигателями второго очага мировой войны. Значит, победив на Западе, просить мира на Востоке?

И здесь Эйзенштейн прибегает к опыту обобщенного эпопейного ведения действия, к смелой перекличке эпох, столь увлеченно разработанной им в сценарии и съемках «Да здравствует Мексика!». Он воплощает идею, кратко сформулированную в предисловии. Ценой личного унижения Александр начинает дело, которое завершит на поле Куликовом Дмитрий Донской.

С великим достоинством и терпением, презрительно разбив интриги князьков, Александр получает ханский ярлык на правление Русью.

Заключительный эпизод решен уже не в драматической форме, а эпично, как, скажем, начало «Октября» или мексиканские эпизоды.

Александр умирает по дороге домой. Но не в Городце под Нижним Новгородом, а на Куликовом поле! Эйзенштейн проверил по карте — путь из Орды в Переяславль мог лежать и через Куликово поле...

Умирает отравленный князь.

Но по Волге плывет Садко, идут мощные бурлаки.

По Оке подымаются персидские купцы, индийские. Весь мир видит торжественное шествие мертвого победителя по родной земле. И вот уже не траурные хоругви, а боевые знамена взвиваются в воздух. Поднимается Русь. На широком Куликовом поле русская конница тяжелым клином врезается в татарские полчища. В этом финале находила воплощение мысль, позднее высказанная Петром: научились у врага!

Мысль блестящая, но опасная, так как зритель может предположить, что и финал такого врезания клина в пехоту может быть подобен финалу Ледового побоища...

Сохранились многочисленные заметки, записки и эскизы к сценам Орды.

Вообще архив Эйзенштейна изобилует блокнотами, листами, листочками, обрывками, клочками бумаги с конспектами, заметками, записками, рисунками, набросками, чертежами, схемами, темами реплик, названиями, именами, лозунгами, пословицами, памятными пометками сначала для сценария, затем для фильма. Перелистывая их, зачастую видишь, как рождались те или иные ситуации, кадры, детали фильма, как видоизменялись находки, как браковались то как лишние, то как излишне жестокие или лобовые, или невыразительные. Иногда интересная мысль не ложилась в композицию, иногда не влезала в метраж, кое-что нельзя было снять,

кое-что, вероятно, и забывалось... хотя, при огромной фантазии, Эйзенштейн обладал и завидной памятью, и педантичной привычкой записывать и сохранять все полезное. Мы проследим судьбу некоторых его находок, их воплощение в сценарии и фильме, сейчас же сосредоточимся на том, что не было осуществлено,— на сценах в Орде и возвращение из Орды.

Для этих сцен Эйзенштейн сначала составляет как бы историческую схему. Он пишет: «Исторически: 1262 год. Хан Беркий. Отказ Ал-дра на требование выставить войска под знамена Беркия. Последний его приезд в Орду. Добился, но умер по пути обратно» (*ед. хр. 431, л. 16*). Несколькими днями позднее, в примечании к третьему варианту сценария, он объясняет необходимость сведения четырех исторических поездок Александра в Орду к одной, последней, состоявшейся значительно позднее Ледового побоища — в 1262 году, но наиболее важной исторически и драматургически, как звено в цепи объединения русских вокруг идеи русской народности, русской государственности. Эта цепь усматривается им от Невской победы и Ледового побоища к Куликовской победе Дмитрия Донского (*ед. хр. 412, л. 63*).

В ряде заметок Эйзенштейн конкретизирует свой идейный замысел в набросках различных ситуаций и сцен. Например:

«Речь Александр начинает по-татарски. Изяславу в одном конце, Мстиславу — в другом переводят на русский. В разгаре речи Александр переходит на русский. Берке шепчет переводчик, мы не слышим татарского перевода. За пологом пробуют сабли, шуруют огонь» (*ед. хр. 431, л. 15*).

Несколько рисунков с примечаниями и пояснениями (*ед. хр. 433, л. 7, 8, 9, 10 и др.*). посвящено конструкции ханского шатра. Он должен был легко передвигаться, несомый рабами. Все входы и выходы действующих лиц в шатер и из шатра должны были происходить внезапно, в любом месте, через прорези-двери, скрытые тяжелыми драпировками и складками. Это давало богатейшие возможности для мизансценирования. Он помечает: «...при гневе хана из 75 процентов щелей врываются вооруженные саблями».

Есть и зарисовки Берке, его устрашающего костюма, его громадных рук на черном фоне (*ед. хр. 431, л. 16*). Хана Эйзенштейн представлял себе огромным, могучим, очень смуглым. Когда же страшный хан вручает дерзкому Александру ярлык, Эйзенштейн набрасывает финал сцены: «...те, кто только что хотел изрубить, затоптать, убить,— после милости хана Берки низкопоклонствуют и подхалимствуют, особенно князьки, лобзая подол старшему брату, а затем, с Муснягою вместе, в ханские дары подсыпают яд в напиток...» (*ед. хр. 431, л. 16*).

В разных вариантах сценария мотив отравления Александра разрабатывается по-разному: то яд подсыпают предатели-князьки, то жена хана, по его секретному знаку, высыпает зелье в бокал, то персидский лекарь хана, пока Александр разговаривает с ханом, что-то таинственно манипулирует над княжеским шлемом, втирая в его подкладку нечто, к чему сам боится прикоснуться.

В четвертом варианте оставлена версия с лекарем, который начинает свои страшные действия тогда, когда беседа с ханом превращается в резкий спор, а князьки, теряя выдержку, обвиняют Александра в замыслах против хана. Возвращаясь домой, не сломленный ханом Александр напивается из шлема воды, заболевает и умирает на Куликовом поле (*ед. хр. 422, л. 93*).

Особенно заботил Эйзенштейна финал, способы перехода от драматической смерти героя к эпическим кадрам его боевого бессмертия, к Мамаеву побоищу.

Он пишет: «Дать понять, что ярлык хана дает Александру возможность собрать под собою всю Русь с тем, чтобы повести всех супротив Орды» (*ед. хр. 431, л. 28*).

Он набрасывает эпический финал: «Смерть в поле». Перед финалом: «Закатилось Солнце земли русской» (эта фраза, заимствованная из некролога Пушкину, многократно варьируется и повторяется в заметках — *л. 24, 25, 30 и т. д.— Р. Ю.*). Гроб идет с плеча на плечо под звон колоколов по всей Руси ве-

ликой (опять пушкинская строка! И рядом рисунок гроба на плечах.— *Р. Ю.*). Петр перевозит в Питер. Маркс пишет о нем. Мы его чтим» (*л. 25*).

Однако решение этой темы в связи с Петром, с Марксом, с современностью было возможно только через надписи, так как дикторский текст тогда не практиковался, а зрительные образы прозвучали бы слишком прямолинейно.

Он набрасывает более конкретное, зрительное решение: «Снова поднялись руки, но не гроб в них, а мечи — это правнук Александра, Дмитрий Иванович, закованную в латы грудь подставляет врагу» — и даже в нескольких кадрах белыми стихами пишет о Куликовой битве. На другом листе (*23*) более обобщенное, но и более зримое решение: «Куликово «в восемь строк», как бои у Пушкина. Стрелы. **Туча** стрел (именно тучей их здесь соответственно переправить в лед. Побоище). **Черная** масса татар и белый **серебряный** клин Дмитрия Донского (научились у врагов, которых рубили)».

Все эти планы были талантливы, бесспорно обогащали фильм и новыми эпическими интонациями, и новым очень ярким и своеобразным колоритом Орды, и новыми чертами в характере основного героя. Но исторически они были не слишком точны и основной политической задаче фильма не вполне соответствовали. От варианта к варианту, во множестве черновых заметок Эйзенштейн бился над заключительной частью сценария.

Ощущая недостаток исторических и археологических источников, Эйзенштейн искал опоры в русской литературе. Главным вдохновителем был Пушкин. «Борис Годунов», «Руслан и Людмила», стихотворения. К исто-

С. М. Эйзенштейн репетирует с актерами

рическим романам типа «Юрия Милославского» он относился скептически, да и о той эпохе романов, насколько я знаю, не было. Внимательно читал былины. Но сразу понял, что их гиперболическая поэтика в кино не реализуется. Записал: «Былины не экранизируемы. Но стиль былин возможен **под историей** «Слово о полку Игореве» (*ед. хр. 428, л. 1*). От конкретных образов былин в фильме остался лишь Буслай, почти на былинного не похожий, сыгранный Охлопковым с бытовыми штрихами, с юмором. От Садко отказались совсем. Также и мотивов «Слова» в фильме нет. Брячиславна, тоскующая по мужу, в фильм не вошла, сцены в Орде, напоминающие Кончака, не вошли. Однако дух былин и «Слова», несомненно, «питал», вдохновлял Эйзенштейна.

Велики были и другие его заботы. Он ищет каких-либо сведений об участии в освободительной борьбе крестьян. Он всячески старается сделать Александра не присноблаженным, святым, не ясновельможным феодалом и не купеческим вождем, а выразителем общерусских, народных и даже крестьянских интересов.

Он пишет о необходимости расширения темы участия в освободительной войне крестьян, подчеркнуть их роль в переяславльских сценах мирного труда, в Ледовом побоище. Он даже называет Александра «князем-лапотником» (*ед. хр. 412, л. 63*), а его жену Брячиславну заставляет ходить по воду и по-крестьянски выполнять всякую домашнюю работу. Он намечает роли воинов-крестьян, особо тщательно прочерчивая линию крестьянского юноши Савки, впервые участвующего в сече и героически гибнущего на чудском льду (*ед. хр. 428, л. 107*). Он расширяет роль ремесленника-кольчужника Игната: «Кольчужник в бою, его интересует качество кольчуг! Смотрит на разрубленную кольчугу. «Не моей ковки!» — говорит самодовольно. Ранен насмерть, последним движением проверяет чью-то кольчугу» (*ед. хр. 428, л. 108*).

В индивидуальном поединке Александра с тевтонским магистром победа достается Александру благодаря тому, что ему вовремя подает топор (не рыцарское, а крестьянское оружие) ополченец. В набросках записано: «Надо снять ополченца, подающего топор Александру во время единоборства» (*ед. хр. 428, л. 93*). Сделаны и рисунки на эту тему. Получив крестьянское оружие, Александр, как Антей, прикасается к родимой земле, удваивает силы. Для речи своих простонародных героев он выписывает пословицы: «Плохого князя телята лижут», «Хоть на час, да вскачь», «Где выросла сосна, там она и красна», «С родительской земли — умри да не сходи» (*ед. хр. 431, л. 4*).

В его рисунках поиски костюмов для простого люда. Треухи, армяки, рубахи. Что они носили? Не в шкурах же ходили. Где и как жили? Иконография XIII века касается князей, купцов, в лучшем случае ремесленников. Кольчуги и мечи можно увидеть на иконах, а сохи, прялки, лапти тех времен не сыщешь. А ведь простой люд будет ходить, говорить, действовать на экране.

Должны быть живыми, правдоподобными и враги. Он выписывает для них имена: «Эпертретер, Свидригайло, Ринга, Рингалл, Куно Лихтенштейн, Кунц, Адельбах, Фульк де Лорх, брат Готфрид, брат Ротхер, Николай Колбаса — рыцарь» (*ед. хр. 412, л. 72, 73, 75 и др.*). Рядом и славянские прозвища — Сока, Зык, Бездух. Часто рисует шлемы, латы, мечи, вымпелы, хоругви, облачение католического епископа.

Он ищет свидетельств о Ледовом побоище с вражеской стороны. И находит единственный западноевропейский источник — «Старшую Ливонскую Рифмованную Хронику», послужившую для пересказов в трудах Германа фон Вартенберга (XIV век), Иоганна Реннера (XVI век), Балтазара Руссова (XVI век) и других. «Рифмованная Хроника» тогда еще на русский язык переведена не была, да и немецкие ее издания были очень редки. Эйзенштейн мог набрести на нее скорее всего по «Истории Ливонии» Е. Винкельмана (Берлин, 1878). Но уж раз набрел — не успокоился, пока ему не перевели все, что касается его темы.

В архиве (*ед. хр. 459, л. 11*) сохранился

этот перевод, сделанный каким-то специалистом-германистом. Вот он:

«Описание Ледового побоища в Лифляндской Рифмованной Хронике, написанной Дитлибом фон Альнпеке в 1296 году.

По Штуттгардскому изданию 1844 года.

Перевод согласован с лингвистом-германистом профессором Смирнитским.

Стихи 2203—2272:

«Город есть большой и обширный, который тоже в русской земле лежит. Суздаль его имя. Александр было имя того, кто тогда назывался их королем. Свой народ он велел приготовить. Русским был их ущерб тяжел; скоро были они готовы. Тогда выступил король Александр, с ним много других русских воинов из Суздаля. Они имели луки без числа и много прекрасных кольчуг, их знамена были богаты, их шлемы были блестящи.

Так вступили они в страну братьев мощно, с войском. Братья скоро с обороной пошли навстречу. Но тех было много. В Дерпте разнесся слух, что король Александр с войском пришел в страну братьев и начал грабежи и пожары. Епископ этого не перенес, он приказал своим людям спешить в войско братьев для обороны против русских. Что он приказал, то случилось, они не медлили и присоединились к силам братьев. Они привели слишком мало народа. Братьев войско было тоже слишком мало. Все же они решили напасть на русских.

Русские имели много стрелков, которые мужественно выдержали первую игру для отряда короля. Там было видно, как знамена братьев проникали сквозь стрелков. Там было слышно, как мечи звенели, и видно, как шлемы раскалывались. На обеих сторонах мертвые падали наземь. Войско братьев было окружено. Русских было столько, что шестьдесят человек нападало на одного немца. Братья сражались хорошо, но их все же там разбили. Дерптских людей часть ушла из битвы, это было их спасение: они должны были отступить в безвыходном положении. Там осталось двадцать братьев убитых и шесть было взято в плен.

Так произошло сражение. Король Александр был рад, что одержал победу. Он возвратился обратно, но взял в заложники несколько богатых людей, которые никогда не вернулись. Так братья были в битве побиты, о чем я читал. Они были оплакиваемы в числе безупречных героев, они отдали себя Богу для жизни немецких братьев».

(Более поздний и точный стихотворный перевод, сделанный Ю. Бегуновым, И. Клейненбергом и И. Шаскольским, был опубликован лишь в 1966 году в книге «Ледовое побоище».)

Зарываясь все больше и больше в материал, Эйзенштейн привлекает к работе все новых и новых сотрудников — историков, археологов, филологов. Он просит восстановить для себя католическую мессу в походной обстановке XIII века, что было сделано на основании латинских, французских, немецких и русских источников (в том числе — S. Grigorie, De Brun, J. Probst, Ловягин, И. Бобровский и др.). На 10 листах месса описана со всеми подробностями, латинскими текстами, ритуальными жестами и мизансценами. Подробно описана и походная церковь-шатер с раздвижными занавесами, узаконенная в практике крестовых походов, с выносными светильниками на резных столбах, отдельной звонницей, хоругвями и пр. Отдельно подробно описаны подсвечники, лампады, дарохранительницы, кресло епископа, его посох, кадило, сосуды для воды, небольшой орган, типичный для богослужений XII — XIII веков. Всюду, где можно, были даны ссылки на миниатюры и фотографии с музейных экспонатов (*ед. хр. 459, л. 1—10*).

Архив Эйзенштейна сохранил, кроме сотен листков с набросками, несколько разночтений так называемого третьего варианта сценария «Русь». Единицы хранения 412, 413, 414 — это машинописные копии с многочисленными вклейками, отпечатанными другими шрифтами, и рукописными правками, сделанными то рукой Павленко, то рукой режиссера.

Эскизы эпизодов, написанные убористым почерком Павленко с обеих сторон небольших листков, кем-то перепечатывались, пра-

вились, дополнялись и переделывались Эйзенштейном, снова перепечатывались и вклеивались в сценарий.

После ноябрьских праздников сценарий был закончен, вновь перепечатан и 13 ноября послан на утверждение в ГУК. Несколько раньше сценарий был передан в журнал «Знамя», где члены редколлегии В. В. Вишневский, В. А. Луговской и другие отнеслись к нему положительно. (Двенадцатый номер журнала со сценарием «Русь», подписанным П. Павленко, и с указанием на соавторство Эйзенштейна, был сдан в производство 17 ноября и подписан к печати 3 декабря 1937 года.) В. А. Луговской согласился написать слова для песен. Эйзенштейн приобрел еще одного талантливого соратника. На большом авторском концерте С. С. Прокофьева, где исполнялись четвертая симфония и сюита «Ромео и Джульетта», Эйзенштейн говорил о возможности сочинения музыки для фильма. Прокофьев обещал вернуться к разговору после возвращения из американского турне.

В заключении ГУКа сценарий в целом оценивается положительно. ГУК рекомендовал усилить показ народа, роль крестьянства, показать бесстрашие и удаль не только князей и воевод, но и представителей крестьянства, ремесленников. Уточнить характеристику новгородского веча, освободить сценарий от излишнего количества исторических событий, особенно связанных с Ордой. ГУК «предлагает Студии, автору и режиссуре всесторонне обсудить целесообразность окончания фильма показом торжества народа, победившего западных (немецких) завоевателей, не смазывая этой основной темы сценария второй линией, решенной вне сюжета и с большими историческими вольностями» (*ед. хр. 461*).

В начале января журнал «Знамя» вышел. Резонанс был, в общем, хороший, но число критических замечаний, особенно со стороны историков, росло с каждым днем. Решено было собрать историков, посоветоваться.

9 февраля состоялось обсуждение, организованное историко-методическим отделом «Мосфильма» (*ед. хр. 462*). Пришли большие ученые, авторитетные специалисты. Председательствовал секретарь парткома Ятаков. Во вступительном слове Эйзенштейн говорил о значении исторической тематики, потом, как бы заранее защищаясь от буквоедства, о необходимости отступлений от исторических фактов в пользу художественных и идейных соображений; в конце жаловался на трудности восстановления быта, костюмов, оружия, утвари XIII века, представленных в музеях лишь обломками и черепками.

Первым взял слово А. В. Арциховский, тогда еще кандидат наук, уже начавший свои, впоследствии ставшие сенсационными, раскопки в Новгороде. Высоко оценив сценарий, он рассказал о борьбе новгородцев после Ледового побоища, о взятии Юрьева в 1262 году, о других походах; сделал критические замечания по конфликту Александра с новгородцами, изображенными инертными, неспособными к борьбе без князя и к тому же — как купцы, тогда как Новгород тех времен был земледельческим. Замечание это должно было обрадовать Эйзенштейна, искавшего усиления роли крестьян. Однако вывод Арциховского, что герой возвышен над народом, был вряд ли правилен.

Арциховскому сразу же возразил А. А. Савич, защищая сценарий без особых оговорок. «Организатора (борьбы с врагом.— *Р. Ю.*) тут и не было,— говорил он,— сразу боярская знать ведет неустойчивую политику. Народ мог обратиться только к тому, кто так недавно оказался героем на Неве. Так что, мне кажется, что роль Александра такова...» Зато В. В. Сыроечковский поддержал Арциховского, критикуя противопоставление Александра народу, княжеской власти — купечеству, богатства Новгорода — бедности Переяславля. Вслед за Савичем он возражал против «перенесения» смерти Александра на Куликово поле, так как широко известно, что умер он в Городце. Сделал он и множество частных замечаний по языку, быту, укладу жизни.

Академик Ю. В. Готье одобрил псковские и новгородские сцены, Ледовое побоище, но резко ополчился против оперных «индийских и персидских гостей». Особенно серьезна

«Александр Невский». Кадр из фильма

была его критика сцен в Орде и сомнение — правомочны ли такие прямые связи с Куликовской битвой, да и нужна ли вообще здесь Орда?

Резче всех выступил специалист по истории Западной Европы профессор Н. П. Грацианский. Он прямо сказал о «вопиющих ошибках в изображении немцев». Сжигание на кострах и распинание на крестах назвал «абсурдными». Обрушился на старания епископа уничтожить людей, тогда как католическая церковь всегда старалась завербовать, поработить, но не уничтожать инаковерующие народы. Он высмеивает персов, венецианцев, индусов в Новгороде. Их появление там в XIII веке было невозможно. Ездили немцы, говорившие, кстати, не на латыни, а по-немецки.

Возражал он и против концепции «князя-лапотника», против изображения его бедности, простонародности труда. Нанес Грацианский тяжелый удар и по сценам в Орде. Отравление в Орде назвал абсурдным, так как хан Берке был в конфликте с Великим ханом и искал в Александре союзника и опору.

Несмотря на прямоту и резкость критики, заседание шло с нарастающим интересом. Эйзенштейн обезоруживал ученых и своей неожиданной для них эрудицией, и полным отсутствием гонора, желанием услышать как можно больше критических замечаний, умением их оценивать, использовать, а не только выслушивать с подкупающим вниманием. И, действительно, все замечания ученых режиссер записал внимательно и точно (*л. 19—23*).

Ученые разогрелись, разговорились. В оживленной беседе накидали еще замечаний, предложений, советов. Более того, по просьбе Ятакова, свои замечания ученые повторили и дополнили в специальных письмах (*от 12 февраля, ед. хр. 460*). Полемизируя между собою, дополняя друг друга, они дали еще множество советов.

Арциховский сделал конкретные постраничные замечания по быту, оружию, репликам и характеристикам действующих лиц. Поддержал Грацианского в вопросе о распятии и сжигании на кострах. Предложил отсечение голов топорами. Вопреки своим коллегам, одобрил смерть Александра на Куликовом поле — как «допустимую художественную вольность». Одобрил и посвящение Твердн-

лы в рыцари — как исторически возможное и идейно удачное. Советовал, какие костюмы, монеты, знамена (с изображением льва), геральдические эмблемы нужно делать и где их брать. Эти предложения крупного археолога были особенно полезны.

Готье подчеркнул неправдоподобие распятий и костров, приезда персов, индийцев, греков и венецианцев в Новгород, наличие медных кольчуг, крестьянской дружины в Переяславле, посвящение Твердилы в рыцари. Сделал разные замечания по языку, по костюмам.

Сыроечковский тоже сделал множество новых конкретных замечаний, в том числе резко осудил оперный образ Садко, езду Твердилы на тройке пленных девушек.

Дал три письменных отзыва и В. Б. Шкловский — главным образом по воссозданию Ледового побоища.

Общение с историками вдохновило Эйзенштейна на новую доработку сценария. Важно было и то, что крупнейший знаток Новгорода Арциховский согласился стать научным консультантом фильма.

Однако не все ученые отнеслись к сценарию столь благосклонно. Академик М. Н. Тихомиров, как и другие получивший сценарий для рецензирования, на обсуждение не явился, а отзыв свой, озаглавленный «Издевка над историей», поместил в третьей книге журнала «Историк-марксист» за 1938 год.

Он одобрил только тему сценария — «очень интересную и важную в историческом отношении», а сценарий буквально разнес, начиная с «предисловия», которое поставил в кавычки, до смерти Александра: «Нужды нет, что Александр Невский умер в Городце на Волге,— Куликовым полем можно эффектно кончить картину, а отсюда все выводы!»

Презрительно осудил академик «новую концепцию», по которой «центром движения за освобождение от татарского ига явился Новгород», тогда как «борьба против татар велась не Новгородом, а северо-восточной Русью во главе с Москвой».

Замечание это, само по себе правильное, намеренно игнорирует художественную концепцию сценария, старавшегося поставить победу на Чудском озере в контекст общей вековой борьбы Руси за освобождение от чьего бы то ни было ига. Для этого и понадобились авторам и сцены взаимоотношений с Ордой и временной скачок от Ледового побоища к Куликовой битве.

Эйзенштейн вовсе не выдумал этой концепции. Нити от Александра к Дмитрию и далее к Петру протягивали многие историки и даже такой мыслитель, как Ломоносов. На серебряной раке мощей св. Александра Невского, сооруженной в 1750 году и ныне хранящейся в Ленинградском Эрмитаже, Ломоносов прославлял Невского, «...укоротившего варварство на востоке, низложившего зависть на западе», и в стихах:

> Святой и храбрый князь здесь телом почивает,
> Но духом от небес на град сей презирает
> И на брега, где он противных побеждал
> И где невидимо Петру споспешествовал.

Разбирая сценарий сцену за сценой, М. Н. Тихомиров сделал множество полезных конкретных замечаний. Он резко и справедливо отверг «венецейского гостя с мандолиной, перса с бубном, индуса с дудкой», как заимствованных из оперы, а для серьезной истории анекдотичных. Он умело разбил попытки сделать Александра «князем-лапотником», он зорко подметил и очень ехидно высмеял все языковые огрехи, анахронизмы, привлекши для сравнения не только великолепный язык пушкинского «Годунова», но и «Кит Китыча» Островского и Остапа Бендера, и лавочников, описанных Лейкиным и Горбуновым.

Этим он принес несомненную пользу. Несмотря на резкий тон статьи, Эйзенштейн и Павленко внимательно учли все справедливые конкретные замечания. Ни иноземных купцов, ни «князя-лапотника», ни Садко, ни «псковского епископа», ни езды Твердилы на тройке девушек в фильме не оказалось. Исправлены также почти все языковые шероховатости, неудачные неологизмы и несвоевременные варваризмы, замеченные ученым в тексте.

Эйзенштейн умел извлекать полезное и из более резкой критики. Тем временем формировалась съемочная группа. Снимать должен

был, конечно, Э. К. Тиссэ, ему на помощь пришли молодые операторы С. Уралов, А. Астафьев, Н. Большаков, ассистентом режиссера становится гиковец, ассистент и актер «Бежина луга» Н. Маслов. Художником по декорациям был назначен И. Шпинель, по костюмам — давний друг, соратник по любительским спектаклям и плакатам времен гражданской войны — К. С. Елисеев. Е. С. Телешева начала поиски актеров. Директором картины был назначен молодой, энергичный И. Е. Вакар.

С сопостановщиком Д. И. Васильевым установились самые добрые и плодотворные отношения. Самоотверженный труженик, опытнейший производственник, отличный организатор, Д. И. Васильев в полном согласии с Эйзенштейном увлеченно погружался в исторические изыскания, разрабатывал режиссерскую трактовку ряда ответственных сцен. Сохранился его режиссерский сценарий (*ед. хр. 419*). Он начинался с «татарской трубы» и гибели русских князей под бревенчатым настилом после разгрома на Калке. Судя по рисункам (*ед. хр. 435, л. 1*), эта мысль принадлежала Эйзенштейну. Как всегда склонный к расширению исторического диапазона, он как бы растягивал действие от Ледового побоища и вперед к Куликову полю и, для равновесия, назад, к Калке. Необычная, вполне «аттракционная», ужасающая своей жестокостью гибель побежденных князей, раздавленных деревянным настилом, на котором пировали победители-татары, возбуждала его фантазию. Он очень выразительно набросал искаженные лица и скрюченные пальцы князей, высовывающиеся из-под бревен. У Васильева все было скромнее, деловитее, суше. Язык его записей не претендует на художественность. По литературному сценарию он точно размечает планы — крупные, средние, общие, нумерует кадры. Перед финалом он вводит мотив убийства крестьянскими ополченцами, возвращающимися с Чудского озера домой, ханских послов, пытавшихся насильно отправить их в Орду. Этот эпизод должен был и развивать в сценарии роль крестьян и служить мотивировкой необходимости поездки Александра в Орду и как бы предсказывать Куликовскую битву, служить ей репетицией. Но уже в следующем варианте от этого эпизода отказались. Зато многие мотивы и детали Д. И. Васильева вошли в режиссерский сценарий, подписанный Эйзенштейном, им и Тиссэ (*ед. хр. 419, 420, 421*, датированные январем и февралем 1938 года).

В марте Эйзенштейн, Васильев и Тиссэ создают несколько вариантов режиссерского сценария. В первом же варианте материал начинает сокращаться. Здравый смысл и точные подсчеты Васильева умеряют пыл Эйзенштейна. От темы Калки остаются только черепа да кости, разбросанные на русских полях (с них и начался фильм), да надписи, дающие историческую перспективу: «Рязань билась, Суздаль костьми полег» (*ед. хр. 422*). Избиение ханских послов заменено мирным визитом посла Хубилая к Александру. Сокращаются проходные эпизоды, второстепенные действующие лица. Особенно тщательно (*ед. хр. 423, 424, 425*) правятся диалоги. Здесь учитываются и замечания ученых, и ритмическая организация фраз, и необходимость лаконичности — сценарий оказался слишком длинным.

Можно заметить и постепенное сжимание сценария вокруг темы Ледового побоища. Постепенно Эйзенштейн и его соавторы отказываются от изображения всего процесса освобождения Руси и устремляют внимание на запад, на тевтонов. В варианте, помеченном 26 марта 1938 года (*ед. хр. 423*), заголовок «Русь» заклеен новым — «Александр Невский». Последний вариант (*425 ед. хр.*) содержит подклеенный к листу 27 подписанный В. А. Луговским автограф песни «Вставайте, люди русские!». Этот вариант содержит 79 страниц, предыдущий — 96 страниц. Последние семнадцать страниц — все сцены в Орде — отрезаны. К речи Александра после слов «Но если кто с мечом к нам войдет — от меча и погибнет» приписано: «На том стоит и стоять будет русская земля». А после ремарки «Слова Александра покрываются одобрительными криками» — приписано: «ЗТМ. Конец фильма».

«Александр Невский». Александр Невский — Н. Черкасов, Гаврило Олексич — А. Абрикосов

Весна 1938 года была и трудной и счастливой. Чем больше появлялось забот, тем бодрее становился Эйзенштейн. Кроме литературных, сценарных трудов начались обязанности чисто режиссерские.

Начались поездки на места съемок, так называемые, «поиски натуры». Обычно натуру разыскивают ассистенты режиссера и оператора, заранее осведомленные о намерениях постановщиков. По фотоснимкам постановщики отбирают наиболее подходящие места и осматривают их лично. В архиве сохранились фотографии окрестностей Коломны и сел Протопопово, Константиново и Коробчеево, где потом производились съемки. Эйзенштейн, Васильев, Тиссэ, а иногда и Павленко выезжали и в другие места. Сохранились командировочные удостоверения Эйзенштейна для поездок в Переяславль и Владимир (*ед. хр. 464*). В статье «Александр Невский» (т. 1, стр. 173) он вспоминает, как мерзли они с Тиссэ на льду озера Ильмень, как осматривали Великий Новгород.

Не прекращались и книжно-музейные экспедиции. Было сделано около сотни фотографий с русских и византийских икон (св. Александра, Дмитрия, Бориса и Глеба, а также Христа, Троицы, нескольких Богородиц), с персидских миниатюр, японских рисунков тушью. С различных «Житий», «Сказаний», «Синодиков», хранящихся в библиотеках Исторического музея и Ленинской, с барельефов Золотых ворот Новгородской Софии, с драгоценных окладов священных книг (*ед. хр. 457*). На многих фотографиях сохранились пометки Эйзенштейна — для чего это может пона-

добиться. Из более современных книг были пересняты виды Великого Новгорода и других русских городов XVI—XVIII веков, детали орнаментов, детали картин с изображениями деревянных строений, лавок, мостов, изб. Из статьи И. А. Бунина «О месте битвы русских с немцами в 1242 году» был переснят план Ледового побоища с указанием Вороньего камня, расположения русских полков и направления атаки рыцарей. Этот план, разумеется, корректированный, измененный, все же лег в основу соответствующей сцены фильма.

Вся съемочная группа усиленно готовилась, вооружалась. Было принято социалистическое обязательство по студии, в котором все участники должны были изучать исторические источники, регулярно проводить совещания, коллективно просматривать снятый материал, вести эксперименты по съемкам зимней натуры летом. На соревнование вызывали самую передовую и сплоченную группу режиссера М. И. Ромма, уже одержавшую победу фильмом «Ленин в Октябре» и сейчас слаженно и быстро снимающую «Ленин в 1918 году».

С самого же начала перед группой стала весьма серьезная задача. С каждым днем весна входила в силу. Снимать Ледовое побоище в марте-апреле, как оно и происходило, грозило, во-первых, повторением судьбы рыцарей, проваливших сквозь талый лед, да и, главное, не успевали — не были готовы костюмы и бутафория. Значит надо было или откладывать основные съемки на зиму 1938/39 года или... снимать Ледовое побоище летом. Позднее, в статье для сборника «Советский исторический фильм» Эйзенштейн вспоминал, как хотелось им с Тиссэ снять подлинные хрустальные ледяные просторы, подлинный иней на бородах, подлинные снеговые тучи. «Но прохождение сценария задержалось. Единственный выход — перенести зимнюю натуру (шестьдесят процентов картины) на январь — март 1939 года... Или... Или идти на дерзкое предложение, исходящее от нового члена нашего коллектива, режиссера Д. Васильева,— снять зиму летом. И в час мучительного раздумья по этому поводу вновь зазвучала перед нами тема: подлинный лед или подлинность доблести русского народа? Неподражаемая симфония льдов в блестящей фотографии Эдуарда Тиссэ — через год, или разящее патриотическое оружие готового фильма — вдвое быстрее?!» (т. 1, стр. 173—174).

Свидетельство о том, что дерзкая мысль снимать летом лед принадлежала Д. Васильеву, подтверждается и мосфильмовской многотиражкой и некоторыми рецензентами. Но осуществление этой мысли ложилось главной тяжестью на Эйзенштейна.

Срочно подбирались актеры. На Александра пробовали А. Абрикосова, артиста Малого театра В. Аксенова, артиста Радиокомитета И. Лебедева. Остановились на Н. Черкасове. На Гаврилу пробовали Б. Добронравова, Н. Анненкова, остановились на Абрикосове. На Буслая не примеряли никого, Охлопков был выбран сразу, без проб. Так же сразу определились: Л. Фенин — епископ, В. Ершов — фон Балк, С. Блинников — Твердило (*ед. хр. 431, 441—145*). Женские «вакансии» тоже заполнялись без особых хлопот. В выборе актеров Эйзенштейн полагался на своего «консультанта по работе с актером» Е. С. Телешову, на Д. И. Васильева, на операторов. Его интересовал, главным образом, внешний облик. И самый подбор конкурентов говорит о том, что внешние данные исполнителей были решены заранее.

Эскизы костюмов К. С. Елисеев делал с учетом выбранных артистов. В его восьмидесяти отличных эскизах (хранящихся в фотокопиях, *ед. хр. 440*) легко уловить портретное сходство с Черкасовым, Абрикосовым, Орловым, Даниловой и даже с исполнителями эпизодических ролей (Л. Иудов, Н. Рогожин). Костюмы по этим эскизам срочно шились под руководством Н. Ламановой и Н. Макаровой. Сам Эйзенштейн буквально разрывался на части.

Работа над сценарием продолжалась.

Режиссерский вариант был издан в типографии «Мосфильма» тиражом в 200 экземпляров, с грифом «Рабочий экземпляр, на правах рукописи» (*ед. хр. 428*). В текст были вплетены

белые листы для пометок, и все члены группы, получившие экземпляры, делали свои замечания и предложения. На «Мосфильм» пошли читательские письма, особенно после того, как отрывки из сценария стали появляться в газетах. Сначала омская газета «Молодой большевик» (от 12 мая 1938 год) опубликовала отрывок о Ледовом побоище с кратким предисловием П. Павленко, сказавшего о целях и идеях будущего фильма. Затем отрывки из сценария стали появляться то в «Кировской Правде» (9 июля), то в многотиражке «За большевистский фильм» (№ 29 и 30 от 7 и 13 июля). Наконец, в газете «Псковской колхозник» сценарий был напечатан целиком (№ 177, 178, 179, 181—184, 187, 188, 193, 194, август 1938 года). Это, конечно, подбадривало съемочный коллектив.

Наконец 5 июня 1938 года начались съемки.

Они происходили, главным образом, на Потылихе, где вырубили яблоневый сад, чтобы найти место для асфальтового поля, гримируемого под лед, где воздвигли новгородские соборы и мост через Волхов и горящий, закопченный Псков. Если и выезжали, то недалеко, на Москву-реку в район Никольского-Урюпина (потопление рыцарей), на поля близ Плещеева озера (рыбная ловля, встреча с баскаком).

Съемки шли четко, организованно, строго по режиссерскому сценарию.

Эти съемки не только служили образцом производственной дисциплины, изобретательности, инициативы, они имели большое воспитательное значение для всех сотрудников «Мосфильма». Встречный план группы, заявившей об окончании картины не в феврале 1939 года, как планировал ГУК, а к 31 декабря 1938 года, был воспринят привыкшими опаздывать кинематографистами как истинно социалистический поступок.

Стоит ли говорить, что и дисциплина и энтузиазм группы исходили от Эйзенштейна, вдохновлялись и сознательно инспирировались им? Он вникал во все, занимался всем и не просто занимался, а творчески охватывал, осмыслял, преломлял каждый штрих, каждую деталь... «Истинные пути изобретания» — так в 1946 году он назвал свою мемуарную статью о поисках «ньютонова яблока», то есть внешнего, наглядного повода, натолкнувшего Александра Невского на стратегический замысел побоища (т. 1, стр. 176—184). В ней живо, искренне и увлекательно описан творческий процесс поисков литературных основ, внешних характеристических черт, действенных функций для образов Александра и кольчужника Игната. Но я добавил бы, что истинные пути художественного изобретания неисповедимы... Эйзенштейн всю жизнь пытался объяснить процесс художественного творчества, но достиг немногого. Художник, как и вообще созидающий человек, не знает, как он творит, в чем чудо творчества. Попытаемся все же пойти по некоторым следам творческого процесса великого мастера, проследим зарождение, трансформацию и воплощение его замыслов.

Литературный труд над репликами, деталями поведения мы могли уже проследить по вариантам сценария. Он продолжался до самого последнего переозвучивания фильма: «Писать крик толпы на три микрофона: 1) звать Александра, 2) «Не хотим Александра», 3) «Бей немцев» — и выпячивать на передний план «тот звук», что надо»... (*ед. хр. 432, л. 33*). Еще до альянса с Луговским пытался самостоятельно набросать текст песни:

Подымайся, встань, мать родная Русь,
На родной Руси не бывать врагу (ам),
Не видать врагу наших нив и сел,
Кто придет на Русь—будет насмерть бит
(*ед. хр. 431, л. 36,37*).

Луговской почти дословно использовал первые две строки этого наброска, а четвертая стала основой для заключительных слов Александра.

Гораздо смелее использовал Эйзенштейн свой дар рисовальщика и опыт архитектора и сапера. Решительно к каждой сцене есть его эскизы, сопровождаемые лаконичными текстами. Многие из этих рисунков прекрасны по естественной выразительности легких и плавных линий, по умению выявлять характер героя одним-двумя штрихами, по глубокому драматизму, могущему стать отправной

точкой для творчества актеров (*ед. хр. 435*).

Тонки, лиричны фигуры светлоголовых юношей в длинных рубахах, с сетями — для сцены на Плещеевом озере. Причудливо роскошен силуэт монгольского посла. Он явно перекликается с гравюрами Утамаро и монгольскими ритуальными масками.

Подробнейший план мизансцен драки на новгородском мосту. Отдельно вырисованы бревенчатые быки моста. И снова — план с дерущимися, полными экспрессии фигурами. В этой сцене появлялись и Гаврила, и Буслай, и его властная матушка, и красавица Ольга... Все эти фигуры то и дело возникают на различных листах.

Постоянный мотив — белые, вытянутые, стройные, словно человек, горделиво поднявший голову, силуэты новгородских храмов. Современный силуэт Софии Новгородской приземист, широкоплеч. За тысячу лет храм «ушел в землю», вернее, культурный слой, окружающий его, поднялся примерно метра на три. Эйзенштейн хотел видеть русские храмы стройными, юными, как бы несущимися вверх. И художник Шпинель, опираясь на его рисунки и на картины Рериха, так и построил декорации на Потылихе. Белые плоскости стен, поднимающихся вокруг вечевой площади и лобного места, дают прекрасные возможности для размещения массовой сцены веча. Кипение толпы, резкое деление на лагери противников и сторонников Александра отчетливо выявлялись на этих сияющих белизной плоскостях.

Имя Рериха упоминается на одном из рисунков к сценам ополчения. Вставать люди русские должны были как бы из самой русской земли. Эйзенштейн и Елисеев не могли найти деталей крестьянских костюмов тех времен, да и шить их в количествах, нужных для массовой сцены, было недоступно. Ограничились белыми рубахами, балахонами, напоминающими рубахи, из домотканого полотна. На черной земле это выглядело резко, эффектно, позволяло дать кадрам очень большую глубину, где движение белых фигур было бы заметно до самого горизонта. На одном из рисунков пометка: «Черная земля, опрыскать ее». У рисунка людей — ополчение должно было двигаться и по воде — надпись: «по черной воде (Рерих?)».

Очень выразительны эскизы порабощаемого Пскова. В них можно увидеть будущие кадры. Вот Павша на дыбе у башенной стены, высоко вознесенный над крестоносцами. Вот черные кресты и белые балахоны рыцарей. Вот их рукавицы, шлемы, мечи. Вот ноги повешенных на резко крупном плане, на фоне псковских, более приземистых, чем новгородские, храмов. Может быть, в этой приземистости не только характер псковской архитектуры, но и тема униженности?

Много эскизов к сцене триумфа. Тела погибших везут на санях. «Это древний обычай» — записывает режиссер и рисует розвальни, тело со свечкой в мертвых руках. «Твердило и прочие (магистр) впряжены в сани с трупами» — записано на другом листке. И еще на одном: «Не сделать ли покушение при суде на Твердилу?» (*ед. хр. 431, л. 1—3*). В рисунках часто попадается человек с дугой в бубенцах на шее.

Особенно тщательно готовился Эйзенштейн к съемкам Ледового побоища. Эскизы занимают несколько папок. Даты на некоторых рисунках говорят о годе работы — от сентября 1937 до октября 1938 года, то есть от сценарного замысла до окончательного монтажа фильма.

Одна из первых записей. «Чтобы в бою не было ни одного «неизвестного» или «вообще». **Все знакомы** (как на гимназических балах) публике. Сила Бородина у Толстого во многом именно в том, что в бою группы знакомых действующих лиц» (*ед. хр. 428, л. 96*). И прослеживаются все герои: «Буслай давит щитом» (*л. 93*), «Гаврило гонит кнехтов один» (*л. 95*) и так о всех героях.

Не говоря уже о тщательной прорисовке поведения и судеб в бою Александра, Гаврилы, Буслая, Игната, магистра, епископа и других главных действующих лиц, Эйзенштейн старался в графике найти характеры и судьбы персонажей второстепенных, эпизодических, например — одного из кнехтов. Он записывает: «Магистерский кнехт в бою, тот,

что отпустил девушек. Его вызволяют раненого в бою те самые девушки» (*л. 83*). И если сюжетный мотив псковских девушек, над которыми издевался Твердило, из сценария после резкой критики ученых был исключен, все же в фильме можно проследить отдельные судьбы кнехтов и рыцарей — молодого, испуганного, старого с белыми усами («Усач бьется. Оглобля», *л. 93*), могучего, злобного и т. д.

Еще более внимательно прочерчена судьба крестьянского парнишки Савки. Его тонкую фигурку можно заметить еще в рисунках к Переяславлю. Затем в окружении Александра. В бою он сначала ликует, затем пугается, потом храбро бьется, потом гибнет. Эйзенштейну хотелось даже смерть его сделать полезной для победы. Он записывает в ноябре 1937 года: «Мертвыми биться! — Михаил бьется мертвым Савкой, которого сначала хотел вытащить из боя» (*ед. хр. 428, л. 25*). Через несколько месяцев он возвращается к этому мотиву: «Бей мертвыми!» — и рядом шесть композиций кадров, где богатырь разит врагов трупом (*ед. хр. 434, л. 22*), а рядом — ряды, ощетиненные пиками, и тела, вздыбленные на пиках,— может быть, трупы, брошенные на пику, чтобы пики вонзились в мертвых, а не в живых (*ед. хр. 428, л. 76, 81, 86 и др, ед. хр. 434, л. 11, 12, 18, 19 и др.*). Русский паренек даже мертвым не перестает сражаться за родину. Однако решение этой сцены в сценарии не было одобрено ГУКом, и автор от него отказался.

Отказался он и от ряда жестоких, пугающих кадров, которые со свойственной ему любовью к гиньолю со вкусом проектировал. Несколько раз в записях появляется «Меч miserecordia» для добивания раненых и рисунки этого короткого острого меча. Рядом с обстоятельной записью: «Под шлемом войлочная ермолка» — помещено страшное: «Топор рубит шлем до зубов и завязает» (*л. 73*). К счастью, в фильме этого нет. Может быть, снять не сумели, но может быть, и сознательно отказались.

Немало пришлось Эйзенштейну потрудиться и с чисто инженерными решениями эпизодов. Он делал подробные чертежи «льдин» на понтонах, с механизмом для переворачивания и всплывания (*ед. хр. 434, л. 6, 7*). Он делает точный план «свиньи», с указанием мест магистра, рыцарей, конных и пеших воинов, вооруженных тяжело и легко (*л. 2*). Затем следует не менее подробный план площадки для боя с обозначением расположения полков и стрелками направления их ударов (*л. 20*). Затем — еще несколько чертежей: клин рыцарей с макетом, без макета, на месте, в движении, сверху, сбоку, вонзание в ряды, врубание в ряды (*л. 23—25*). Потом — чертежи защитительного строя кнехтов — каре и подпись: «Обязательно снять как образуется каре и выбег кнехтов крупно». Все эти чертежи и заметки были осуществлены, вошли в фильм.

Особый интерес представляет работа Эйзенштейна над звуком. Полифония фильма — сочетание и взаимодействие изобразительного и звукового рядов — уже давно занимала его. Теоретически он осмыслял ее и в давних своих статьях, начиная с «Будущего звуковой фильмы» (1928), кончая исследованием о монтаже, отложенном в сторону на время съемок.

Звукозрительные сочетания задумывались и решались еще на первых стадиях сценария. Монтаж мыслился только в связи с музыкой, часто — в зависимости от нее.

С самого начала мечталось работать с С. С. Прокофьевым. Но тот, дав любезное, но неконкретное обещание, уехал и гастролировал в Америке и Европе. И все же Эйзенштейн не представлял себе работы без композитора, без сотрудничества с ним. В записях появляется адрес композитора Гавриила Попова (*ед. хр. 431, л. 59*). Но, наконец, Прокофьев вернулся. В 1939 году он вспоминал: «Когда в мае прошлого года С. М. Эйзенштейн от имени «Мосфильма» обратился ко мне с предложением написать музыку для фильма «Александр Невский», я, будучи давнишним поклонником его замечательного режиссерского таланта, с удовольствием принял предложение. В процессе работы интерес увеличился, так как Эйзенштейн оказался не только бле-

стящим режиссером, но и очень тонким музыкантом».

Эйзенштейн в автобиографических записках писал о своем слухе иронически. Однако понимал он музыку тонко и отлично знал, что ему за музыка нужна. Перед Прокофьевым он «преклонялся». Так и написал ему на дареной книге.

Но замечу: преклоняясь и, как всегда, внимательно выслушивая все его пожелания и советы, все же не отдавался на волю композитора, давал ему детально разработанную программу действий.

Вот его заготовки по музыкальному оформлению фильма, сделанные, по-видимому, до встречи с Прокофьевым, которая, судя по всему, состоялась позже.

«Драка на Новгородском мосту». Кадр эпизода, не вошедшего в окончательный вариант фильма

«Allgemeines — 23/IV—38.

1. Не вставные №№, не «вкрапления» музыки, а цельный музыкальный замысел вещи.

Например: Начало (пронесшаяся битва) повторяется в ночи после побоища, но в другом осмыслении: как бы сказать, пессимистическое разрешение начала здесь внутренне где-то оптимистично, хотя тоже поле брани, да еще с ранеными etc.

Там: умирали побежденные.

Здесь: умирают победители.

2. Видимо, как борьба темы патриотической (русской) и темы интервенции (латинской).

Апогея это достигает в прямом столкновении обеих в Ледовом побоище.

Русская тема в ее лиризме — поле после Ледового побоища.

Полный post — боевой мажор во Пскове П: шествие Александра с темой побежденной латыни и «Расширенное» «Вставайте люди

русские» самого финала: «идите и скажите всем».

Allgemeines 2.

Типы интерпретации:

А. Пение.

Б. Бытовое построение. Простое представление события: композиционная организованность обычного игрового построения.

З. К. Звуковая картина. Изображение события, то есть реальные звуки и шумы, но организованные в какую-то композиционную стройность. Но с сохранением **предметности** изображаемого (сопелка, выкрик, колокол, а не **колокольность,** организованный лязг оружия).

М. К. Музыкальная картина. То же самое, что и предыдущее, но открепленное от предметности: **фактура** сопелки, **ритм** колокола, ход конского скока. Внешний образ событий: **образ события.**

М. Музыка — внутренний образ события — **образ темы.**

NB. В каждом частично присутствует и другой тип.

Первая задача — 1) размежевание частей фильма по этим типам, 2) установление **переходов друг в друга,** 3) установление слойности построения.

Скок как for ground

Затем уходит в «Valencia» как back ground— великого безмолвия рубки.

«Безмолвие рубки».

Безмолвие — одинаковость насыщенного звука-ритма.

В бою — **апогей сталкивания:**

тем патриотически — русской (Вставайте, мобилизация, картина Веча etc)

и **завоевательской латинской** (Песнопения в Пскове, молитва накануне боя etc)» (*ед. хр. 432, л. 11—13*).

К нарисованному здесь проекту киносимфонии Эйзенштейн добавляет пожелания по поводу главных музыкальных тем, их эмоционального характера.

Однако некоторые пожелания Прокофьев не выполнил. Звукооформитель Б. А. Вольский вспоминал, что Эйзенштейн, поручив ему разыскать старинную музыку, толкал Прокофьева к подлинным мелодиям и инструментам прошлого: русским сопелкам и дудкам, католическим мессам и т. д. Сопелки и дудки Прокофьев сделал сам, написав удивительный по свежести звучания варварски задорный марш русского полка, контрапунктирующий органной музыке немцев. Католическую же мессу он отверг. Он писал: «Из библиотеки Московской консерватории я достал книгу, в которой были собраны католические песнопения разных веков. И что же? Эта музыка была настолько чужда нам, что от ее применения в фильме пришлось отказаться. Несомненно, крестоносцы, идя в бой, пели ее с каким-то исступлением, а между тем на тепершний слух она производила впечатление холодной и равнодушной. В результате я должен был отбросить ее и сочинить для крестоносцев такую музыку, которая, на наш современный взгляд, лучше всего изображала бы требуемый момент».

Порою эта современность звучаний начинала беспокоить Эйзенштейна. «Архаизовать, архаизовать, архаизовать,— набросал он на клочке бумаги.— Сказать об этом Прокофьеву» (*ед. хр. 432, л. 15*). Но Прокофьев считал, что архаизовать — не значит копировать старину. Он искал дух прошедшей эпохи и выражал его средствами современной музыки.

Спорные вопросы решались на практике, при прослушивании музыки, при звукозаписи, где работали великолепные мастера — звукооформитель Б. А. Вольский и звукооператор В. А. Богданкевич, люди со вкусом, с музыкальным образованием. Это высоко оценил Прокофьев. А Эйзенштейн его восхищал:

«...Совершенно замечателен был Эйзенштейн, которого, закончив репетиции, мы непременно приглашали к моменту записи звука на пленку: он всегда находил какую-нибудь деталь, которую надо выделить, какой-нибудь драматический эффект, который необходимо подчеркнуть, и этим повышал качество нашей работы. Его уважение к музыке было так велико, что в иных случаях он готов был «подтянуть» пленку со зрительным изображением

вперед или назад, лишь бы не нарушить цельности музыкального отрывка».

Эйзенштейн платил Прокофьеву таким же восхищением. В статье «ПРКФВ», написанной в Алма-Ате в конце 1942 года, то есть в самом начале работы над «Грозным», Эйзенштейн воспевал удивительную творческую собранность, точность и четкость композитора, полушутливо пытался разгадать чудесный секрет — как он пишет музыку.

Содружество великих мастеров русского советского искусства оказалось на редкость счастливым. Это понимали оба.

«Я могу спать спокойно.

Ровно в одиннадцать часов пятьдесят пять минут завтра утром в ворота киностудии въедет его маленькая синяя автомашина. Через пять минут у меня на столе будет лежать партитура.

В ней символические буквы:

ПРКФВ,

Ничего мимолетного.

Ничего случайного.

Все отчетливо, точно, совершенно.

Вот почему Прокофьев не только один из великолепных композиторов современности, но, на мой взгляд, еще и самый прекрасный кинокомпозитор» (т. 5, стр. 473).

И Прокофьев оправдывает этот взгляд. Он действительно стал профессиональным кинокомпозитором. Свободно разбираясь в монтаже, в нюансах актерской игры, в светотональности кадров, он писал музыку в прямой зависимости от характера и стиля изображения. Первостепенное значение он придавал звукозаписи, учету ее технических слабостей и открытию ее творческих возможностей. Он увлеченно пускался в эксперименты, в изобретательство.

Эйзенштейн не успокаивался на достигнутом, после каждого озвучания — «чернового» или «окончательного» — он требовал переделок. Сохранились его заметки, набросанные во время озвучания «свиньи» (скока рыцарей) — 26 сентября 1938 года:

«1) Класть «кр. план звука» (меч по мечу etc) на общий план изображения. И наоборот...

2) В цокоте копыт отбить ассоциацию ударов по **булыжнику мостовой,** найдя иной **тембр** звучащей поверхности, по которой это происходит. Не подлинный лед, но «так должен был бы звенеть лед под копытами». **Образ** льда, по которому бьют копыта.

3) Изображение скачущих лошадей и рисунок цокота **не** должны совпадать синхронно.

Кроме крупного контрапунктом преобразующего общий план изображения еще и случаи: синхронны изображение и масштабно вторящий звукофон. И по звукофону контрапунктно крупный план — зигзаг звука.

р. ех. 100 копыт в унисон и зигзаг крупного копыта сквозь него.

4) Скок свиньи не звон, а **бряцание**: «самовар», скачущий галопом, обвешанный: **длинным** мечом, **коротким** мечом, **топором** и **деревянным щитом.** Их всех подбрасывает один и тот же ритм галопа, но амплитуды подскоков и соответств. ударов о «самовар», в силу веса и размера, и материала, у каждого иной. От этого конкретного «ситуации» переходить в отвлеченно-ритмическую его структуру (*ед. хр. 432, л. 24, 25*).

Буквально в последние дни он сильно изменяет сказку Игната, натолкнувшую, по его замыслу, Александра на план зажимания немецкой свиньи. В сценарии, сданном в печать в сентябре, Игнат рассказывает о мужике, поймавшем лису в мешок и утопившем ее. В фильме — уже не мужик, а заяц зажимает лису между двух берез и «нарушает». Позднее — он увлекательно писал о поисках сказки в статье «Истинные пути изобретания» (т. 1, стр. 176—184).

Даже когда фильм был закончен и официально сдан Главному Управлению — на первом и весьма торжественном просмотре он строчил в блокноте: «Собств. замечания по первой копии первой перезаписи. Числа 9.XI.38... Крики монголов переделать... Начало речи Клюквина приподнять... [оно] съедено колоколом... Выход Домаша — на рокоте толпы... Каре темнее печатать. Погоню громче записать» и т. д. и т. д.

Окончание работы над фильмом было и триумфальным и драматичным. Вместо принятого на себя обязательства закончить к 31 декабря группа приняла новый «встречный» — сдать фильм к годовщине Октября. Обязательство стало известно в ГУКе, проникло оно и в печать.

В «Литературной газете» № 60 от 30 октября появился очерк Михаила Розенфельда — «Александр Невский». Вновь описав июльские съемки на льду и потопление рыцарей, он лирично нарисовал ночной «Мосфильм», маленький павильон звукозаписи и Эйзенштейна, Павленко, Прокофьева, вместе со своими сотрудниками не спящих ночами, чтобы сделать еще одно «чудо» — сдать картину к празднику.

И чудо было совершено!

Сохранился черновик телеграммы (без числа, *ед. хр. 468, л. 1*) на имя Дукельского, в которой Эйзенштейн «с радостью рапортует окончание фильма к двадцать первой годовщине Октября — на три месяца раньше срока».

Вероятно, телеграмма была послана 4 ноября, так как уже 5 ноября «Правда» (№ 306, стр. 4) сообщила, что фильм закончен и группе вручено переходящее Красное знамя. 6 ноября фильм смотрели на студии, 9-го состоялся официальный просмотр в ГУКе. Есть основания предполагать, что до этого просмотра, на праздниках фильм просмотрели в ЦК партии и члены правительства.

Успех был полный.

11 ноября в газете «За большевистский фильм» среди портретов Эйзенштейна, Васильева, Б. Иванова, Н. Маслова и других передовиков помещена заметка Михаила Ромма: «...Это событие огромного значения. Оно связано с именем Эйзенштейна...» В тот же день в газете «Кино» фильму посвящена целая полоса. С производственным отчетом (вместо 198 дней съемки продолжались 115 дней; синхронные съемки велись на натуре; отказ от нескольких дорогостоящих декораций; перенесение зимних съемок на лето и т. д. и т. п.) была помещена и большая статья В. Шкловского, стремившегося сочетать описание фильма с попутным сообщением множества исторических сведений.

Но вместо того, чтобы почить на лаврах, уже 14 ноября, в самый разгар ликования, Эйзенштейн пишет С. С. Дукельскому письмо, в котором просит, настаивает, доказывает жизненную необходимость еще трех-четырехдневной работы над монтажом, новой перезаписи и включения сцены кулачного боя на Новгородском мосту. «Подобная недоделанность,— пишет он,— в силу «бешенности» взятых темпов, ни в коем случае не допустима и по качественному стандарту, связанному с моим именем и репутацией как у нас, так и за границей...» (*ед. хр. 467, л. 3*).

Монтажные поправки почти всегда бывают необходимы после первых просмотров. Эйзенштейн мечтал подснять и подмонтировать несколько планов настоящего снега и льдин, что уже можно было сделать на севере, где стала зима. Еще 3 октября он записывал: «В съемках потопления подснять пустой лед с проталинами» (*ед. хр. 434, л. 57*). Недочеты первой перезаписи нам уже знакомы. Что же касается до сцены на мосту, то она вылетела случайно, в горячке «бешенности» взятых темпов». О, кинематографическая суета!

Но фильм уже был просмотрен и одобрен во всех инстанциях. Срочно печатался тираж.

Но больше всего жалел Эйзенштейн об Орде. И даже в весьма официальном и торжественном своем докладе «Проблемы советского исторического фильма», произнесенном на творческом совещании в январе 1940 года, сетовал, что эпизоды в Орде отпали, а с ними и «шекспировский поворот в характере... Александра Невского» (т. 5, стр. 119).

Был ли Эйзенштейн хоть раз в своей жизни совершенно и окончательно доволен своим фильмом?

Да и был ли так доволен каким-либо своим произведением хоть один подлинный художник?

Изобразительное решение фильма

Д. Салынский

Вопросы изобразительного решения фильма довольно подробно и обстоятельно разработаны теорией. К сожалению, они редко затрагиваются в повседневной критике, если не считать исключительных случаев, когда живописная выразительность становится как бы основным стилеобразующим элементом («Тени забытых предков», «Дворянское гнездо»). Вероятно, это связано с тем, что изобразительная функция, в сравнении с ролью слова, сюжета, композиции, кажется не столь значительной или по крайней мере трудно уловимой.

В этой статье речь пойдет не о повышении роли изобразительной драматургии фильма, а, если говорить проще, о мере соответствия пластической стилистики общему художественному замыслу. Удобнее всего это было бы показать на примере экранизаций литературной классики, где эстетическая и идейная цели в известном смысле предопределены и заданы. Разговор о двух последних экранизациях чеховских пьес — «Чайке», поставленной Ю. Карасиком, и «Дяде Ване» А. Михалкова-Кончаловского — возникал не раз. И все-таки посмотрим на эти фильмы снова, под таким углом зрения, с которым не подходили к ним раньше.

●

Французский кинокритик А. Базен считал, что первейшая проблема экранизированного театра — это проблема декорации. Этот вывод он сделал, теоретически решая задачу о принципах перевода пьесы в мир с другим соотношением условности и реальности при сохранении целостности ее текста. Базен полагает, что «предметом переработки является не сюжет пьесы, а сама пьеса в ее сценической специфике», и мне это показалось верным и дальновидным. Ведь и сейчас значение декорации не уменьшается, а даже возрастает, поскольку живая выразительная среда в кино принимает на себя часть функций текста в пьесе. При переложении пьесы для кинематографа текст ее обычно сокращается, и цельность его поэтической структуры неизбежно утрачивается; если это переложение рассматривать как перевод, то надо учитывать, что мы сталкиваемся здесь не с полным, а с частичным переводом: одни части пьесы остаются «на языке подлинника» и образуют текст фильма, а другие переводятся на язык изображений, которые тоже, следовательно, кровно родственны тексту, но это уже его «второе я». Так рождается возможность двух направлений критического анализа.

Обратимся к «Чайке». Может быть, прав критик А. Свободин*, считающий, что именно разрушение текстового, словесного начала чеховских образов привело фильм к неудаче? Может быть. Но мне представляется более важным другое: в каких изобразительных мотивах воплотились образные линии, «ушедшие» из текста.

Напомню: в рецензии А. Свободина отмечается, что из текста опущены слова Нины Заречной: «А меня тянет сюда к озеру, как чайку»... Этим искажено отношение Нины к Треплеву; обидная утрата. Однако из фильма вместе с этими словами выпало и само озеро. И это еще более обидно. Чайке просто некуда стремиться.

Несколько поколений театральных декораторов мучились над тем, как передать в декорации простор озера, преображенный поэзией Треплева в арену борьбы мировой души с дьяволом, как воплотить идею мировой души. Можно по-разному, даже с иронией, относиться к идее мировой души, как к поэтическому вымыслу Треплева, но ведь это не только вымысел. «Мировая душа, о которой говорит по тексту Треплева Нина Заречная,— это ведь и симфонический принцип построения всей драмы «Чайка».

---

* См. его статью «Трудно ставить Чехова», «ИК», 1972, № 1.

«Чайка»

Рифмующиеся друг с другом судьбы персонажей создают в драме чувство общего «мирососто́яния», персонажи — скрипки, флейты и валторны одной судьбы, отраженной многими лицами,— пишет Н. Берковский. — В «Чайке» этот симфонический принцип выражен с достаточной ясностью и даже по-своему осознан в том лирическом монологе, который Треплев сочинил для Нины Заречной»*.

Выразить эту идею в живописи и движении — значит установить основу драмы, дать ей изобразительный камертон.

В условиях сцены изобразить все это с помощью холста и фанеры довольно сложно. Но театральные декораторы не теряют надежды и с каждой новой постановкой стараются найти новые и новые лаконичные и острые решения. Художник Э. Стенберг, например, в последней постановке МХАТа перенес дьявольские красные огоньки, появляющиеся на озере по ходу действия пьесы Треплева, на занавес треплевского театрика, превратив их в огромные фиолетово-красные глаза, символ мирового зла. Они написаны декоративно, почти плакатно, и это несколько не соответствует смыслу; нельзя сказать, что настроение «жути», которое они призваны создать, адекватно выражает идею «Чайки», да и пьесы Треплева тоже. И все же художник показал здесь то, что открылось ему за словами пьесы, и его работа ценна этой попыткой, пусть субъективного и спорного, но именно о б р а з н о г о решения.

Но вот «Чайка» ставится в цветном широкоэкранном кино, художественные и технические возможности которого поистине необозримы. Уж тут-то можно ждать чего-то удивительного по силе и простоте выразительности.

* Н. Б е р к о в с к и й. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии. В кн.: Литература и театр. М., «Искусство», 1969, стр. 140.

Но в фильме все вышло наоборот. Озеро в натуре было выбрано маленькое и узкое — скорее лужа, а не озеро. Подано оно на заднем плане, его еле видно. Поблескивает в сумерках свинцовая гладь, силуэтом — берег с корягами и осокой. И все.

Художник театра стремится передать свое понимание пьесы лаконично и сгущает образ до символа. Авторы фильма предполагают, что натура сама все скажет. А она ничего не говорит. И не может ничего сказать, потому что слово, скрытое в ней, должны открыть оператор и художник. Озеро формально есть, а образа нет. Может быть, режиссер не отвел в своем плане места мотиву озера, со всей его многослойной проблематикой? Но если и озеро, и театр, и Нина Заречная, читающая монолог, сняты неподвижно, холодно, то что же интересует режиссера, какую зрелищную «изюминку» он нашел? Вот какую: Аркадина (эту роль исполняет А. Демидова) достает папиросу — медленно вытягивает ее из старинной узкой изящной пачки,— закуривает, прищуривается и пускает дым. Эффектно, конечно... Броская бытовая деталь вместо символа, предмет вместо поэтической атмосферы... Здесь нам уже немного приоткрывается подход режиссера к пьесе, некоторые стороны его метода.

Эпизод домашнего спектакля оказался невольно скомкан. Зато театральным увлечениям Треплева предложена компенсация. Авторы фильма сделали его «немного художником», живописный эскиз — очевидно, его работы — время от времени мелькает на экране.

Если верным будет предположение, что авторы фильма сделали ставку на броскую, концентрированную подачу материала, то с этой точки зрения произведенный ими перенос исканий Треплева из области театра в область живописи, казалось бы, вполне логичен: в одном эскизе можно показать в сконцентрированном виде целую художественную программу, раскрыть идеалы художника, наконец, показать силу его таланта. Авторов фильма, вероятно, увлек лаконизм такой живописной формулы: если новые формы, которые ищет Треплев, предстанут во всей наглядности, то, стало быть, здесь он и раскроется как художник определенного направления — а именно, «декадентского» — конкретнее и ярче, чем в его театральных увлечениях. Итак, чисто зрительно, количественно тема «нового искусства» в фильме должна быть выявлена через живопись, а не через театр. Нам же кажется, что это далеко не одно и то же.

Треплев, ясно, человек художественно одаренный. В его повести «описания длинны и изысканны», он чувствует мир тонко, как художник. Вероятно, он мог бы действительно попробовать искать себя в живописи. Однако если бы Чехов написал Треплева живописцем, то все действие он ориентировал бы на этот мотив. В частности, например, по-другому была бы выстроена линия Аркадиной: живопись ее сына хотя и основана на чуждом ей понимании искусства, все же не означала бы вторжения в ее мир, мир театра, и их конфликт, внутренне так или иначе назревший, получил бы другую внешнюю форму. Но самое существенное здесь то, что живопись — искусство более камерное и субъективное, чем театр. Живопись Треплева в фильме «раскрывает» только его самого, а не взаимоотношения всех. Она в данном случае не работает на выявление тех всеобщих связей в драме, о которых писал Берковский, и, наоборот, выделяет Костю, создает ему своеобразную автономию среди других действующих лиц.

Таким образом, дело не в том, что Треплев занимается не только театром, но еще и другим искусством — живописью. Дело в том, что его пьеса, кроме своего прямого смысла, должна стать еще и условным приемом, выявляющим определенные структурные отношения в драме, а раздробление, элиминирование этого мотива разрушает эти структурные отношения.

Возможно, что задачей в данном случае было наоборот — взять героев в отдельности, а не в единстве, рассматривать индивидуальные характеры, а не общий поэтический смысл. Правомерно ли это — достаточно сложный вопрос. И все же очевидно противоречие, в которое фильм вступает с поэтикой чехов-

ской «Чайки». Оно заключается в том, что для Чехова характерна высшая степень слитности творчества его персонажей с их судьбой. Выражение их художнического «кредо» вплетается в житейскую ткань, нигде не выступает обособленно, — отражение определенных человеческих отношений — оно почти всегда является процессом перехода из крайности в крайность, в котором нет статичных точек, таких, как этот демонстративный треплевский эскиз.

Всякая ценность относительна. Несмотря на то, что живопись Треплева оказалась чужеродным элементом в драме, при определенных условиях, поданная более скромно, она могла бы стать важным организующим началом в изобразительном решении фильма. В данном случае и этого не получилось. Для того, чтобы рассмотреть живопись, требуется остановка движения камеры на какое-то время. Красочные взрывы треплевского эскиза довольно часто загромождают экран, но камера все время скользит мимо, ни разу не фиксируя на нем свое внимание, не останавливаясь, и этот красочный ребус, так и не разгаданный, остается «вещью в себе», при каждом новом своем появлении отвлекая зрительское внимание от сути происходящей драмы.

Тема Треплева-живописца в фильме не развивается; эскиз на стене превратился в атрибут, единственное назначение которого — свидетельствовать о разнообразии талантов хозяина комнаты. Когда на таком уровне характеризуют художественную натуру, то непременно ждешь появления гипсовых слепков, и точно — они, конечно, здесь...

«Если требуются приметы,— писал Берковский в уже цитированной статье,— то из этого можно понять, в каком критическом положении находится личность, на каком слабом волоске она держится. Погасите примету — и индивидуальности не станет, человек растворится в безличии, в типе, в среде ему подобных, может быть, произойдет и нечто худшее,— исчезнет расстояние между человеком и вещами, человек кончится, и вещи начнутся».

Надо ли говорить о том, что драма «Чайка» написана не о вещах?

Оказывается, надо, ибо, когда Нина Заречная, испытывая свою судьбу, бросает жребий: «Чет или нечет? У меня в руке только одна горошина!..» — то мы ждем, что увидим на экране глубину ее ожидания, ее чувство — через особое цветовое решение кадра, через лицо героини, изменившееся магией актерского искусства. Но на экране нам показывают лишь тарелку, откуда взята эта сакраментальная горошина, и рядом с ней еще целый натюрморт: бронзовую керосиновую лампу, вазу с желтыми цветами, конторские счеты, граммофон с трубой. Если напрячь фантазию, то можно представить, что здесь широким фронтом демонстрируют тяжесть быта, которую придется преодолевать Нине в борьбе за свое призвание: «сквозь тернии к звездам!». Однако этот же набор предметов сопровождает самые разные положения и моменты драмы, и если искать в нем какой-то особый смысл, то почему именно такой? Это просто домашние вещи, нисколько не похожие на «тернии». Они влезли в кадр, потому что дом есть дом, и, что бы ни случилось, вещи остаются на своих местах — «сами по себе». Их преходящая конкретность вклинивается в ткань чеховской драмы, как папироса Аркадиной — в монолог о мировой душе.

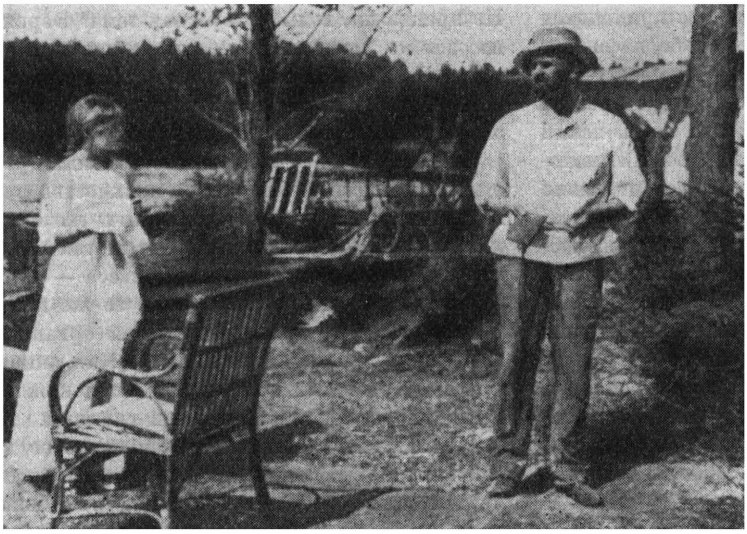
Декорации и реквизит слишком многословны. Они заглушают речь героев. Добро бы они раскрывали смысл этих речей, создавали бы более тонкую обстановку для их восприятия. Но они вместо этого кричат сами о себе. Актерам приходится повышать тон и форсировать игру, чтобы как-то перекрыть разноголосую болтовню вещей. Это, конечно, условность — вряд ли актерам в процессе постановки фильма приходилось в самом деле преодолевать подобное воздействие вещного мира; но складывается впечатление, что героям картины приходится с вещным миром именно бороться. Если считать, что так сделано сознательно, и в этом отразилась актуальная для современного искусства тема борьбы человека, жаждущего сохранить свою индивидуальность, с ве-

щами, потребительским миром, то приходится признать, что вещи в этой борьбе в фильме побеждают, а человек проигрывает — он взвинчен и мечется, а это шаг к проигрышу.

Одни вещи просты и создают лишь некий информационный шум, заглушающий мелодию пьесы; другие более активны и довольно внятно и определенно навязывают своеобразную трактовку пьесы. Например, гимнастические кольца в каморке Константина Треплева, где абсолютно нет места для каких бы то ни было упражнений. На кольца там можно только красиво опираться, как это и делает Треплев (актер В. Четвериков), произнося слова о новых формах в искусстве. Из Треплева пытались сделать живописца. Близится дело к тому, что он превратится в спортсмена. Почему бы и нет? Идея Треплева-спортсмена, так же как и Треплева-живописца, интересна. Перекидывается мостик к современности; представьте себе: вторая половина XX века. Молодой человек, ищущий, с комплексами, узкоплечий, от разочарования в искусстве (в науке) бросается в спорт (или наоборот)... Не правда ли, тоже интересная тема? Вероятно, да, но ушедшая уже слишком далеко от идеи «Чайки». Потому что вся тема поисков нового искусства, поставленная в такую связь, начинает звучать несколько фальшиво.

Пьеса «Чайка» — такая многослойная, составленная из бесчисленного количества элементов и нюансов, объединенных легионом связей и мотивировок, сплетенных так сложно, как в живом организме; пьеса — художественная модель жизни, и в то же время модель эта — сама как бы живой организм. Поэтому она столь изменчива. Как живая жизнь, развиваясь и изменяясь, под каждым взглядом раскрывается новыми гранями, так и при каждом прочтении этой пьесы в ее характерах и ситуациях, взятых в разных ракурсах, открываются новые свойства. Может быть, через много лет, когда реальная историческая ситуация «Чайки» еще более отойдет в прошлое, в пьесе откроются еще новые свойства, которых мы в ней не можем даже и предположить. Они откроются в ней после того, как новые душевные свойства появятся

«Чайка»



«Чайка»

у самого человека, потому что эта пьеса во все времена будет отражать сущность человеческих отношений. Так что, в принципе, кинематографический Треплев, отстоящий от своего прототипа на 80 лет, может меняться, но только при условии, что каждая новая его ипостась будет так же последовательно и нерушимо связана со всем строем пьесы, с человеческими отношениями в ней. В фильме новое понимание образа Треплева вроде бы «заявлено», но заявкой являются всего лишь предметы, а тема в дальнейшем никак не реализуется.

Мне кажется удачным лишь один момент использования вещей — хорошо начинается эпизод домашнего спектакля, вернее, еще даже не сам этот эпизод, а только увертюра к нему: перед дощатой эстрадой стоят два ряда дачных, разнородных, пустых стульев. Они поставлены так, что создают ощущение ожидания, тревоги. В этом случае предметы работают, несут большой эмоциональный смысл. К сожалению, гораздо больше моментов вызывает недоумение.

Дворовые люди Сорина — такой же стаффаж, как масса домашних вещей,— толкутся в усадьбе совершенно индифферентно к драматическому действию. Треплев во втором акте пьесы говорит Нине: «Сегодня я имел подлость убить эту чайку... Скоро таким же образом я убью самого себя». В фильме звучат эти слова, а сзади в это время безразлично проходит дворовая баба, затем проезжает телега с водовозной бочкой... Нину Заречную мало интересуют переживания Кости в этот момент — она смотрит в сторону, и мы видим за ней весь запущенный двор, видим, как за спиной Нины по двору проезжает кучер в бричке.

Потом, когда Нина разговаривает с Тригориным, сзади опять мельтешит какой-то мужик у забора, он не то красит, не то конопатит, не то просто так стоит — непонятно, что делает. Его занятие не имеет никакого значения, так же как, очевидно, и он сам. Суть сцены составляют отношения Треплева, Нины и Тригорина. Зачем же здесь еще баба, мужик, водовоз и кучер?

Если мы захотим найти в этом все-таки какую-то логику, логику сопоставлений и контрастов, то невольно возникнет мысль о низведении мук Треплева до уровня интеллигентского истеричного переживания на фоне простой, здоровой жизни. Но такая трактовка пьесы будет звучать пародийно.

Сцена, написанная Чеховым, сама по себе

драматична, и лишние навязчивые контрасты здесь не нужны. Против них возражал еще Чехов. Вс. Э. Мейерхольд вспоминал: «А. П. Чехову, пришедшему на репетицию «Чайки» в Московский Художественный театр... кто-то из актеров с гордостью рассказывает, что в конце третьего акта режиссер хочет ввести на сцену всю дворню, какую-то женщину с плачущим ребенком. Антон Павлович говорит: — Не надо. Это равносильно тому, что вы играете на рояле «pianissimo», а в это время упала крышка рояля.

— В жизни часто бывает, что в pianissimo врывается forte совсем для нас неожиданно,— пытается возразить кто-то из группы актеров.— Да, но сцена,— говорит А. П.,— требует известной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего»*. Экран еще больше не терпит лишнего.

Режиссер экранизации стремится во что бы то ни стало обострить действие пьесы. Иногда на этом пути он достигает удачи. Например, короткая сцена Сорина и Аркадиной, когда Аркадина сидит в белой косметической маске, и слова Сорина «Аринушка, ты спишь?» и то, как Сорин (Плотников) спускается по лестнице дома. Возраст его сравнивается с возрастом дома. Он — душа дома, старого, рассыпающегося. Ясно читается заданный режиссером контраст между «человечностью дома» и белой неподвижной маской Аркадиной. Сцена продумана режиссером, это его детище, и он проводит ее довольно тонко. Эта сцена соединяется единой музыкальной фразой с проездом Нины на бричке по золотому полю — контраст с умирающим домом, дряхлым Сориным и внутренне пустой Аркадиной. Это удачный кусок, монтажно и изобразительно.

Вставка показывает русло, в которое режиссер стремится направить действие «Чайки» в поисках решения экспрессивного, основанного на резких эмоциональных ударах. Очевидно, ему кажется, что содержание драмы приблизится к нам, если дать страсти крупным планом. Все действие фильма пронизано нервозностью. Постановщики фильма, например, посчитали необходимым дать искаженные злостью лица актеров Четверикова и Демидовой в сцене ссоры матери с сыном. Все действие драмы словно подогрето на несколько градусов. С нее как бы сдернут флер поэтичности, стерта дымка времени. Не знаю, был ли фильм «Чайка» так задуман, но создается впечатление, что он относится к тому типу экранизаций, когда литературный источник выступает как сырой материал; конфликты, сконструированные Чеховым, берутся как происходившие в жизни, «имевшие место», и только теперь им предстоит перевоплощение в произведение искусства. Пьеса в этом случае расценивается лишь как фабульная схема и примерный очерк характеров, то есть в ней видят исходные данные, условия задачи: авторы экранизации решают ее с той субъективностью, которая отвергает решение, подготовленное автором пьесы, изначально заданное всей ее художественной структурой.

Такой подход к экранизации имеет, возможно, свои достоинства, но не всегда. Драмы Чехова подобны старинному витражу. Если выбить из такого витража хотя бы некоторые цветные стекла, то останется свинцовый каркас — но много ли от него радости?

Да, в «Чайке» возлюбленная некоего молодого человека предпочитает ему маститого писателя, сам он застреливается, а имение и здоровье его дяди, действительного статского советника, приходят в упадок; параллельно этому происходит еще несколько любовных историй. Но смешно думать, что содержание пьесы этим исчерпывается. Чехов называл свою пьесу комедией. Тем не менее он сумел показать в ней трагическую сложность отношений между человеком и миром. В ряду проблем, поставленных в пьесе, едва ли не главное место занимает вопрос о преодолении человеком влияния окружающей его среды и, с другой стороны, поскольку речь идет о становлении художника, то и о зависимости его от этой среды, о ее формирующей роли в сложении

* Вс. Э. Мейерхольд. Статьи, речи, беседы, письма, т. 1. М., «Искусство» 1968, стр. 120.

его творческой индивидуальности. И озеро, и дом, и воздух, и пространство, и краски природы — все это бесконечно важно в пьесе, это не иллюстрация, без которой может обойтись текст, это как бы круг действующих лиц «второго плана». Когда Нина Заречная называет себя Чайкой, то это можно понять как чисто поэтический образ; но связь между художественными идеями Треплева и природой еще более глубока. Простота и величие природы вдохновляют его на создание драмы «мировой души», недаром именно зрелищем озерного простора инспирирована его сценическая формула — «декораций никаких... горизонт... луна...»; однако если учесть, что Треплев литературный персонаж, то придется говорить не о его идеях, а об а в т о р с к о й концепции, и о том, что он, при всей яркости своего человеческого характера, является вместе с тем инструментом для выражения этой концепции. Тогда обнаружится непосредственная, минуя Треплева, связь между природой и новыми сценическими формами. Чехов ее не акцентирует, тем не менее она проступает явственно, определяя многое не только в «Чайке», но и во всей драматургии Чехова.

Прежде чем рассматривать подход к этой проблеме в пьесе и в ее киноверсии, надо заметить, что для кино это особенно важно, потому что природа и пространство доступны воспроизведению на экране полнее, чем на сцене, и, может быть, здесь они как раз и являются средством, с помощью которого только и можно раскрыть «Чайку» во всей ее глубине.

Характеристика пространства — уже в какой-то степени художественная характеристика действия. Безвоздушный мир детектива (фильм «Признание полицейского комиссара прокурору республики»); живописное, трепетное пространство фильмов «Набережная туманов», «Мост Ватерлоо»; бесконечное пространство истории («Андрей Рублев», «Король Лир»). В каком же пространстве происходит драма «Чайки»?

В фильме «Чайка» есть и пейзажные и интерьерные сцены. Номинально фильм начинается сценой, происходящей в парке, в пейзаже. Но фактически содержанием кадра являются силуэтные крупные и средние планы Маши и Медведенко, гуляющих по парку и разговаривающих на ходу. Такое начало выглядит достаточно резко. Режиссер не дает никакой экспозиции. Он, может быть, полемически избегает общих планов, постепенно вводящих зрителя в обстановку и имеющих ориентировочный или абстрактно-эмоциональный характер. Действие начинается с места в карьер. Герои движутся по экрану довольно быстро, за ними мелькает частокол деревьев, невнятные пятна листвы. Все это сзади, вне фокуса и вне зоны нашего внимания. Только потом начинаешь понимать, что этот парк и эти деревья не имеют значения для постановщиков фильма. Но не потому, что они какие-то условные, отвлеченные. Они просто никакие. Бабье лето, листва начинает желтеть. Местами это красиво даже на экране... Но и эта красота как-то ни к чему...

Потом герои выходят на открытую поляну, где строится эстрада, где Константин Треплев возится с занавесом, мелькают топоры плотников, кисти маляров. Однако простор этой поляны, контрастную смену пространственной среды мы осмыслить не успеваем, потому что героев, за которыми мы следовали, сразу же просят удалиться, и действие переносится в тесную комнатку Треплева. Здесь происходят его диалоги с Ниной Заречной и Сориным. Диалоги эти, по пьесе Чехова, должны были звучать в саду. Именно в них Чеховым вложен ключ к эмоциональному постижению природы:

Н и н а. Кажется, кто-то там...

Т р е п л е в. Никого. (*Поцелуй.*)

Н и н а. Это какое дерево?

Т р е п л е в. Вяз.

Н и н а. Отчего оно такое темное?

Т р е п л е в. Уже вечер, темнеют все предметы. Не уезжайте рано, умоляю вас.

Только одна эта деталь в начале первого акта напоминает о природе, но Чехов сумел так много сказать этой деталью, что за долгие годы никто не сказал сильнее и точнее, хотя много раз потом этот образ варьировался в стихах русских поэтов.

«Дядя Ваня»

И этот образ выброшен из фильма!

Сейчас появляются статьи о синестезии сценария, идут дискуссии о том, как должно создавать в сценарии зрительные образы, слитное ощущение природы и настроения. А между тем образец такой сценарной синестезии явлен очень давно. Этот диалог Треплева и Нины написан будто бы специально для кино. Пусть не будет слов, но пусть будет передано зрительное впечатление, ведь эти слова как будто созданы для того, чтобы быть переведенными в зрительный план. Но «перевод» этот не сделан, слова о темнеющих деревьях просто выброшены, сокращены, а остаток диалога ведется на фоне скучной холщовой занавески.

В начале сцены, благодаря все той же занавеске, нам кажется, что мы все еще в саду, у эстрады, где Константин Треплев только что возился с занавесом.

Но это мелочь. Серьезнее другое. В этой же самой маленькой, тесной комнатке Треплевым и Сориным ведется важный разговор о новых формах в искусстве, разговор, по замыслу Чехова, происходивший в саду, непосредственно у театрика. В фильме текст пьесы подвергся довольно большому, но естественному сокращению. Опущены слова Треплева: «Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая, и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт. Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдет луна».

Действительно, в тесной комнатке эти слова прозвучали бы странно. Но они должны были бы воплотиться в определенных изобразительных решениях — это ведь не только объяснение основ театральной эстетики Треплева, но и ключ к построению пространства в пьесе, ее пространственный камертон.

Причем это касается не только данного эпизода, и в частности, решения образа самого театрика и его декораций, но именно всей пьесы в целом.

Ведь данные слова произносит не только Константин Треплев, за ними ощутимы устремления самого Чехова — та воздушность и простота, та прозрачность, та разреженность пространства, которая проявлялась все больше в его поздних пьесах. Это тот самый отдаленный тонкий звук лоп-

нувшей струны, который противопоставляется грохоту падающей крышки рояля. Разреженности и прозрачности пространства в фильме не ощущается. Создается скорее противоположное впечатление — впечатление ящичного театрального пространства, замкнутого и статичного. Трассы передвижений актеров — это почти всегда короткие прямые линии, как будто внутри коробки, от одной стенки до другой.

Например, на горке среди деревьев выстроена декорация — дом. Люди поднимаются к нему, удаляясь от зрителей в глубь экрана. Идут они прямо на дом, никуда не отклоняясь, не сворачивая. Дом, плоский, картонный, стоит на их пути, замыкая перспективу, точнее — загораживая ее, а перспективы воздушной, осмысленной как сложное перетекающее движение, вообще нет. Пространство нигде не просматривается насквозь, нигде нет открытых проемов, нет той свободы, о которой мечтал Чехов: «...Декораций никаких, открывается вид прямо на... горизонт». Даже озеро, символ пространственной широты, здесь втиснуто между столбов, служащих кулисами в театре Треплева, и превратилось в нейтральный фон; легко можно предположить, что оно написано на холсте театрального задника.

При таком решении пейзажа что же говорить об интерьере. Интерьер полностью изолирован от окружающего его просторного мира. Окна в комнатах закрыты, или большей частью комнаты сняты так, что окна не попадают в кадр. Сцена прощального обеда перед отъездом идет на застекленной террасе, но окна матовые, белые, и через них ничего не видно. Задние планы таким образом всегда перекрыты, никогда не прорываются вдаль. Всегда есть некий фон, перед которым и происходит некое действие.

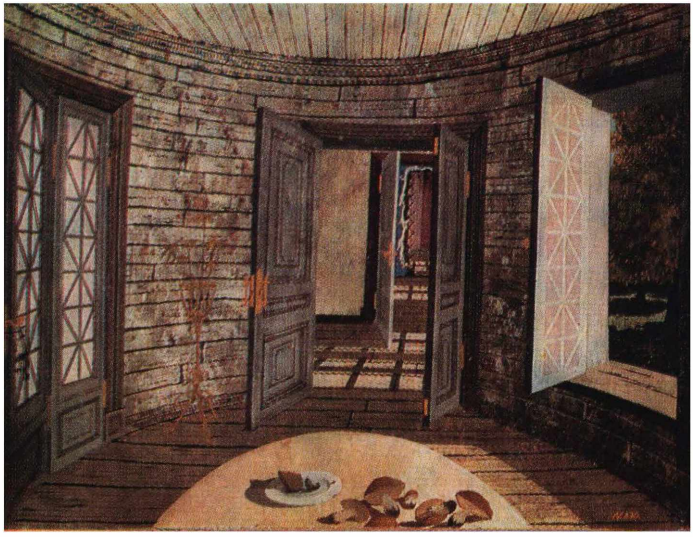
И кажется — жизнь идет как под стеклянным колпаком, как в закрытой банке, в такой тишине, где слышно как не то мухи жужжат, не то как гудит в ушах от нервного томления. Но только эта концепция — не чеховская. Ведь «Чайка» — это не «Палата № 6», это совсем другая жизнь и другая тема, значительно более светлая и поэтичная, тема творчества, а не тема медленного умирания семьи неврастеников.

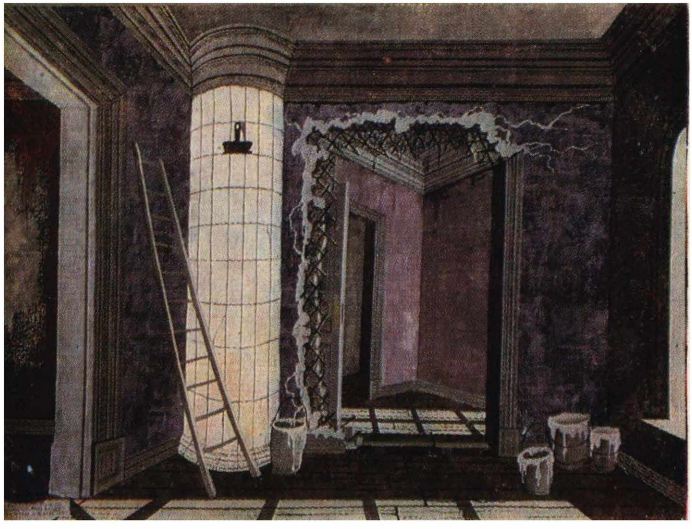
А между тем в интерьере широкоэкранной камере вообще тесно. Она захватывает пространство широко, захватывает боковые части декораций и выворачивает их.

Режиссер и оператор скучивают актеров в центре экрана, загораживая пустые боковые его части занавеской или книжными полками с гипсовыми слепками на них; загроможденность вещами дополняется здесь кричащими красками живописного эскиза, так же как в других комнатах — многословными «натюрмортами».

Самые удивительные вещи происходят с пространством в комнатушке Треплева, особенно в конце фильма, в сцене прощания Треплева и Нины. Пространство в этой комнатке корчится перед взглядом камеры; объектив искажает предметы и лица; например, лоб Треплева становится неестественно широким, виски, как крылья, выворачиваются вперед.

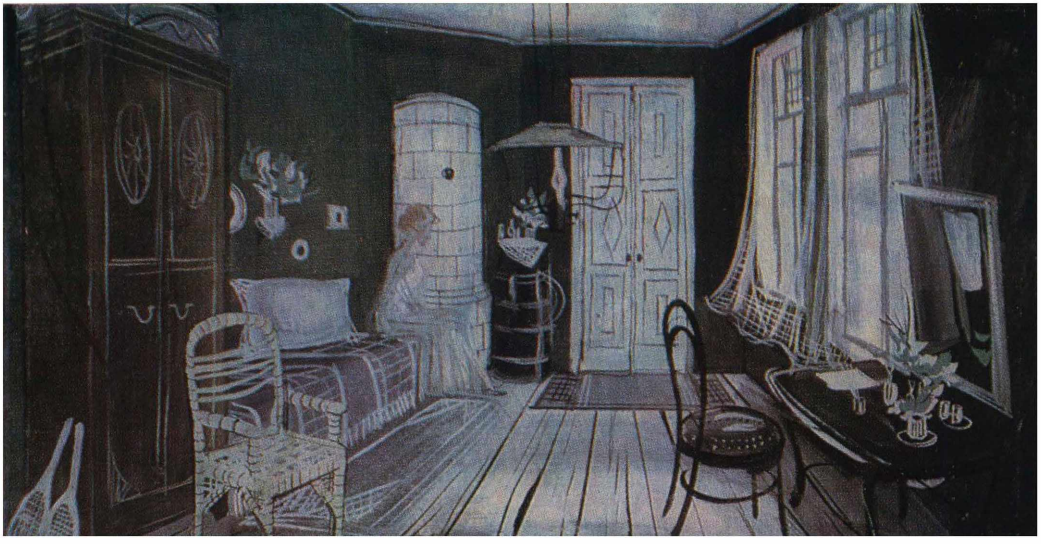
Зависимость художественного образа в кино от формата экрана является проблемой сложной и специальной; но нам придется затронуть некоторые ее стороны. Человеческое восприятие пространства базируется на определенной цельности поля зрения и на привычных, закрепленных опытом пропорциях его высоты, ширины и глубины. Все эти три измерения образуют нерасторжимое единство, каждое из них познается через другие. Измерение глубины, самое непостоянное, зависящее от перспективных сокращений, с особенной необходимостью соотносится с высотой и шириной, то есть с размерами в плоскости, перпендикулярной к лучу зрения, где они менее подвержены перспективным искажениям; только определенные масштабные пропорции с этими более устойчивыми измерениями придают отсчету глубины реальный смысл. Когда же поле зрения деформируется и становится, например, вытянутым горизонтальным прямоугольником (широкий экран), то изменение пропорций его рамок влечет за собой и изменение восприятия глубины. Таким образом,





Эскизы художника Н. Двигубского к фильму «Дядя Ваня»

Эскизы художника Б. Бланка
к фильму «Чайка»



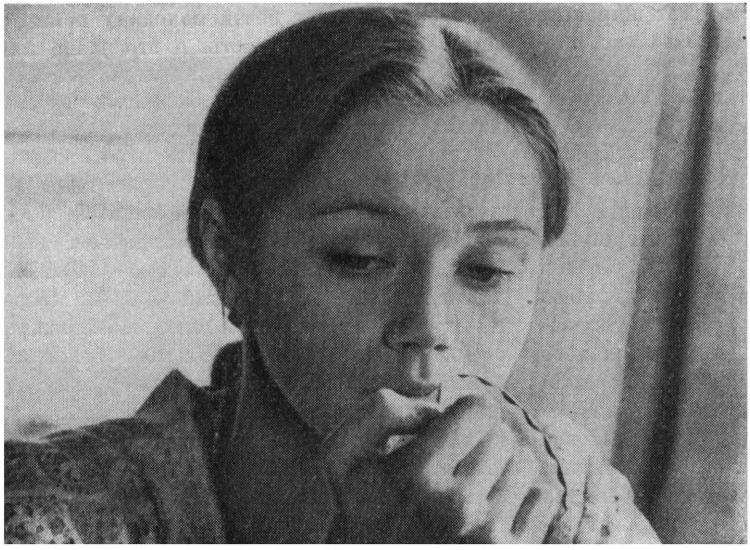
вытянутый горизонтальный формат широкого экрана диктует свои законы не только плоскостной композиции кадра, но, кроме того, образ пространства приобретает здесь особые свойства.

Для того, чтобы пояснить эти изменения, нам придется обратиться к аналогии — представить себе вместо широкого экрана так называемое «волоковое окно». В старинных русских избах для таких окон вырубалась смежная часть двух бревен, в стене получалась маленькая горизонтальная амбразура. В сравнении с привычным нам окном вертикального формата, волоковое окно лучше сохраняло тепло и было проще в строительстве, но давало меньше света. Современное, более высокое окно расширило угол зрения по вертикали, и этим предоставилась возможность видеть мир в гораздо более глубоком пространственном диапазоне, то есть с большим расстоянием между ближайшей и самой удаленной точкой. Нижний край поля зрения — начало отсчета глубины пространства — при взгляде через такое окно находится совсем близко к наблюдателю, где-то у его ног, и поэтому отсчет глубины получает реальную основу. В противоположность этому, нижняя рамка волокового окна срезает почти половину поля зрения — его нижнюю часть. А это равно тому, что из отсчета глубины, из глубинной оси, выпадает ближайший к наблюдателю отрезок, и отсчет глубины при этом нарушается. Все предметы, находящиеся ближе некоторой критической точки, кажутся висящими в воздухе, поскольку нет никакой реальной базы для определения их места в пространстве. Лучше всего такое окно приспособлено для наблюдения дальних перспектив и удаленных предметов; иными словами, оно работает, как объектив, поставленный на «бесконечность».

Близкий по формату волоковому окну, широкий экран приспособлен для воспроизведения далевых образов, его стихия — глубинные построения, простор, движение.

Во всей истории живописи вы почти не найдете портретов в низком горизонтальном формате, кроме только иконы «Оглавной Деисус» XII века. Но там пространство и лица принадлежат иной реальности, а чисто внешне композиция подчинена декоративному принципу. Крупные планы на широком экране могут восприниматься сколько-то естественно только тогда, когда законы чисто живописного единства, уничтожая фотографическую

«Дядя Ваня»



«Дядя Ваня»

безусловность пространства, привязывают все изображение к плоскости.

Финальная сцена «Чайки» — прощание Треплева и Нины — снята противоположным образом. Лицо актрисы Л. Савельевой подсвечено так, что оно кажется исключительно объемным; объем еще подчеркивается тем, что голова показана на фоне плоской стены, и контраст усиливается цветом: стена однотонно-зеленоватая, а лицо розовое... Всеми доступными способами разрушается единство, а значит и доверие к образу, его достоверность. Мне кажется, что главное в этой сцене заключается в душевном состоянии Нины, а не в том, что у нее голова круглая. Оператор фильма, наоборот, акцентирует именно последнее. В результате мы видим яркий свет, видим объемы и формы, видим рельефную мимику, видим круглые слезы — а Нину Заречную мы не видим. От чеховского понимания пространства ничего не осталось. В витраже больше нет цветных стекол.

●

Напряженность чеховского текста чрезвычайно велика. В то же время она рассчитана на условность театральной декорации, то есть на минимальную материальную силу. На экране реальность антуража более активна. В фильме «Дядя Ваня», поставленном А. Михалковым-Кончаловским, наметился интересный путь ее нейтрализации, и текст, «созданный в соответствии с театральными условностями», сохраняет всю свою внутреннюю энергию. Сошлемся опять на Базена: «Созданный в расчете на антропоцентрическую выразительность сцены и наделенный миссией подменять собой природу, текст (пьесы) не может раскрыться в прозрачном, как стекло (кинематографическом, реальном. — *Дм. С.*), пространстве, не теряя при этом смысла своего существования. Следовательно, перед кинематографистом встает задача: сохраняя естественный реализм декорации, придать ей одновременно д р а м а т и ч е с к у ю н е п р о н и ц а е м о с т ь»*. Режиссеру фильма «Дядя Ваня» удается воплотить этот принцип. Здесь надо особенно подчеркнуть поэтическую точность замысла художника-постановщика Н. Двигубского и удиви-

* А. Б а з е н. Что такое кино? М., «Искусство», 1972, стр. 182.

тельное операторское мастерство Г. Рерберга. Общая направленность изобразительного решения этого фильма в связи с его идейным смыслом была вскрыта в подробной статье К. Рудницкого («Искусство кино», 1971, № 12); мне бы только хотелось дополнить и уточнить некоторые соображения, высказанные автором этой статьи.

Например, прием использования в одном фильме черно-белых и цветных кадров нельзя рассматривать только как дань моде. Этот прием сейчас действительно популярен, и поэтому надо разобраться в его сути, в частности, что именно он значит в данном фильме. Мне кажется, чередование черно-белого и цветного изображения, если я правильно понял замысел режиссера, отражает колебания персонажей между реальностью и миражами и дает этический комментарий их поступкам. Здесь черно-белые кадры — это сон, дурман, угар, грех; цвет — явь, живая жизнь, правда. Моменты переключения тона в цвет улавливаются под этим знаком очень четко.

Первые кадры черно-белые: это фотографии, старые газеты и знаменитая карта Африки. И здесь же дядя Ваня, тяжело, беспокойно спящий. В этой увертюре уже просматривается связь между сном и бесцветностью жизни; между драматизмом фотографий и бесцветностью, и карта Африки, о которой мы еще ничего не знаем, сразу же встает в этот же тревожный ряд — прицел через весь фильм в финал. Затем как будто открывают занавес: вступает цвет, начинается утро, завтрак на солнечной террасе, начинается действие и жизнь. Без цвета идут сцены грозовой, сумасшедшей, бессонной ночи, когда Серебряков мучает своими болезнями всю семью, а утром — вводится цвет. Без цвета идет бурное объяснение Астрова и Елены Андреевны, когда Астров в аффекте и движим страстью, а рядом за стеной — иная жизнь, и Соня идет с красными цветами, и блестит вода, когда Марина моет пол. Авторы фильма умеют найти для каждого такого перехода точный «отвлекающий» прием, и поэтому моменты переходов почти не улавливаются, кроме только резкого цветового удара после сцены объяснения Астрова и Елены Андреевны. Незаметности переходов помогает и то, что цвет, в основном, приглушенный — он то бледен, то черноват, и сопоставления его не контрастны; то есть цвет в фильме натурален. Это имеет принципиальное значение; мне кажется, постановщик фильма поступил верно, раскрыв драму в форме жесткой реальности. Поэтому же цвет в фильме стал не самостоятельным живописным элементом, а одним из слагаемых реальности, реальности в ее естественном, простом, обиходном, а не эстетическом понимании. В обыденной жизни люди почти не замечают цветового разнообразия: все их мысли почти постоянно отвлечены другим. Осознание яркости цвета и определенности его качества происходит не постепенно, а скачком — человек сознает или цвет, или форму. Авторы фильма подают реальность в предметном, а не живописном видении; и, может быть, именно поэтому цветовая разработка фильма достигает такой виртуозности. Яркий цвет хорош только при тонких соотношениях, которые в кино трудно достижимы, а в противном случае цвет «забивает» смысл изображения*. Значит, один из путей оживить изображение без его огрубления — это приглушенная цветовая гамма, приглушенностью автоматически достигается и необходимое единство. И в то же время, когда цвет отходит на второй план, звучит под сурдинку — резче выявляется его функциональная программа. Цвет дает действию разную тональность, но сама «мелодия» действия от этого не меняется; тонированием рисунок мелодии только усиливается. Цвет подается режиссером как отражение определенных эмоциональных состояний, скорее даже как знак перехода в то или иное состояние. Именно поэтому смена цвета бесцветностью и переход чисто тоновых отношений в цветовые совершается так естественно.

Подчиняясь тонкой музыкальной партитуре чеховской драмы, цветовые отношения то

---

* Дело еще и в дозировке: насыщенность цвета, нормальная для станковой живописи, на современном огромном экране оглушает зрителя. Отсюда предпочтительнее сдержанность.

усиливаются, то гаснут. Когда Елена Андреевна отправляется к Астрову разговаривать о Соне, в лице Сони, снятом крупным планом, цвет меркнет и незаметно вытесняется тоном, и сила черно-белого изображения вдруг доводится до предела, до выворотки, до символа — до той грани, где оно по силе зрительного впечатления начинает восприниматься цветным. Точнее, до той грани эмоционального напряжения, за которой реальность теряет краски, перестает восприниматься в своей материальной полноте, где мир теряет достоверность, а бесцветность и цвет уравниваются. Этот момент читается по инерции зрительного накала все еще как цветной; но, не будучи таким на самом деле, он является прекрасным и точным переходом к сцене Елены Андреевны и Астрова, снятой без цвета. Эту сцену замыкает — фланкирует с другой стороны — такой же сильный живописный удар: красные цветы и ярко-желтая кофта дяди Вани. Весь этот кусок является изобразительной кульминацией фильма. Она не совпадает с сюжетной кульминацией драмы — выстрелом Войницкого, а предшествует ему и подготавливает его в сложно организованном контрапункте; сцена рокового семейного совета снята подчеркнуто просто и почти бесстрастно, общими планами и полным цветом.

Действие фильма только один раз выливается в пейзаж: чахлые погибающие деревья, мимо которых проезжает доктор Астров, призваны свидетельствовать о правоте его рассуждений о необходимости защиты природы. Драма семьи Войницких — Серебряковых, как и всякая семейная драма, заключена в стены дома, иначе говоря, все действие происходит в интерьере. Однако режиссер блестяще преодолевает статику интерьерного пространства. Эта сложная формальная задача близка той, что стояла перед К. Т. Дрейером в «Страстях Жанны д'Арк». Дрейер раскрывал напряженную внутреннюю борьбу героев и особенно героини через крупные планы их лиц. Все окружение подчеркнуто нейтрально. Все гасло перед тем внутренним огнем, который горел в лице актрисы Фальконетти. В фильме «Дядя Ваня» решение иное. Жизнь растворена во всем, все одухотворено: окна, стены, зеркала, чашки и бокалы, газеты и часы. Живет не только дом и интерьер — живет и само пространство, многочастное пространство анфилады. Оно запутывает героев, морочит их и прячет друг от друга. Елену Андреевну оно приводит к дверям комнаты, где говорят о ней, и заставляет подслушивать. Доктор Астров гоняется за дядей Ваней, намереваясь отнять у него морфий, и дом принимает участие в игре — кружит Астрова боковыми комнатами и прячет в себе дядю Ваню. Тоскливое замечание Елены Андреевны: «Неблагополучно в этом доме»,— воплотилось не только в предметном выражении (двери скрипят, стены облупились, часы останавливаются и ходят, когда им заблагорассудится), но и в мягкой, потаенной — но очень явственно ощущаемой — и от этого еще более страшной целенаправленной активности самого пространства. Оно оборачивается прозрачным, вязким лабиринтом, в котором есть свои «минус-зоны», в которых человек пропадает,— нечто вроде воздушных ям. В этих ямах оказывается Серебряков, когда он созывает семейное собрание. «Где же остальные? Не люблю я этого дома. Лабиринт какой-то. Двадцать шесть громадных комнат, и никого никогда не найдешь»,— говорит он, а все члены семьи уже давно сидят вместе, молча и неподвижно глядят в глубь анфилады, где профессор блуждает, поводя руками, как таракан усами-щупами, не надеясь на зрение,— как будто вдруг воздух стал для него непрозрачным. Мизансцены решаются глубинно — замкнутые, в сущности, тесные интерьеры обретают непреодолимую протяженность. Самым неожиданным и точным приемом используются далевые образы в сцене прощания Елены Андреевны и Астрова у окна. Елена Андреевна, отраженная в окне, теряется в стеклянном, мнимом мире; ее сущность дробится на множество осколков; она то отдаляется, то приближается и не может остановиться на чем-то. В фильме достигнута не только многозначность отдельных образов, но и многозначность всей декорации. Дом живой; а это значит,

что он не только дом, он еще и условен. Декорация почти ничем не отличается от театральной. Движения камеры представляют собой тонкий компромисс между движением взгляда зрителя в театральном зале и движением участника действия, находящегося внутри декорации. Например, когда Серебряков блуждает по анфиладе, камера неподвижно подглядывает из-за спины одного из собравшихся в комнате, в начале фильма она, как бы скучая, прогуливается по пустым комнатам, где годами проходил дядя Ваня, пиная ногами старые газеты на полу, в пустой бильярдной она задумчиво смотрит на каплю, падающую с протекающего потолка в забытый бокал.

Она то бродит между героями, заглядывая то одному, то другому в лицо, то вдруг обретает тождество со взглядом одного из них, например, страстными глазами Войницкого смотрит, как Елена Андреевна лениво и меланхолично, неотразимо возбуждающе раскачивается, прислонясь к полуоторванной створке окна.

И в этот момент вступает в действие один коварный и лукавый момент. Такое поведение камеры представляет почти идеальный симбиоз театра и кино, приближает нас к идеальному экранизированному театру, поскольку при этом изображаемое остается театром, но таким, где зритель переносится на сцену и незримо бродит среди актеров, наслаждаясь сопричастностью их драматическому действу, и в то же время на достаточном удалении, чтобы воспринимать его как целое. Коварный же и лукавый момент заключается в следующем: обратите внимание, что же интересует этого зрителя, что он представляет собой, какими глазами смотрит он? Оказывается, что зритель специально смотрит на то, как все вокруг красиво, как тонко, как выразительно. Как нити — бахрома от огромной шали — обвиваются вокруг локтей актрисы, образуя идеальные хогартовские «линии красоты», каким изысканным рисунком компонуется весь кадр.

Фильм представляет в лучших решениях пример поразительной внутренней слитности целого и функциональной оправданности каждой детали, точнейшего рисунка; точки съемки продуманы так, чтобы показать самую изящную линию, самый красивый ракурс; предметы подобраны с исключительной тщательностью; актеры играют, как по нотам;

«Дядя Ваня»

а коварный момент заключается в том, что все это наводит на непрошеную мысль о предрешенности исхода драмы, и даже более того— о ее математической заданности, как будто некая пружина, раз заведенная, движет пьесу неизменно и точно, как диск музыкальной шкатулки. Но согласитесь, нельзя же всерьез сочувствовать фарфоровым танцовщикам музыкального ящика!

Это, возможно, отражает определенную трактовку чеховской драматургии: действительно, в его пьесах есть некий, проходящий отдаленным эхом оттенок заданности судьбы и фатальной обреченности героев. Но все дело в том, что у Чехова он облекается в форму внешней, особо акцентируемой простоты и некоторой даже хаотичности, и между этими противоположными элементами существует тончайшее равновесие, которое и является высшей поэтической ценностью. А в экранизации (оговоримся: в части экранизации — до ее эпилога), мне кажется, это равновесие нарушено, заданность и запрограммированность несколько перетянули чашу весов, благодаря чрезмерной рассчитанности и выверенности изобразительного решения. Рассчитанность и выверенность кадров и общего построения, при всей его красоте, к концу фильма начинают довольно явственно ощущаться, и нарастают два противоположных чувства — чувство восхищения и вместе с тем неудовлетворенность тем, что тебя ведут по каким-то рельсам, с которых твое собственное воображение никуда не может сойти. Но когда фильм подходит к концу, оказывается, что он задуман гораздо сложнее, и вышеприведенные коварные моменты здесь получают решительное отрицание.

Дело в том, что фильм не кончается после слов Сони: «И мы увидим небо в алмазах... погоди, дядя Ваня... мы отдохнем... я верую... мы отдохнем». После этого наступает еще эпилог: огромная заснеженная равнина; это и Россия, и какой-то надличный, мировой ландшафт. Вселенская монументальность этого пейзажа и производит глубинную перестановку в оценке предшествовавшей драмы.

Разделение фильма на эти две части выявляет в итоге как бы такую конструкцию образа автора, в которой автор оказывается значительно хитрее и тоньше своего зрителя-эстета.

Сознание предрешенности исхода драмы, вызванное ее заданностью, эстетическим любованием ею, наводит на незваную и почти крамольную мысль о ее ненужности. Драма, поданная как картинка, сама по себе становится мелкой. Но заключительный кадр дает драме, происшедшей на наших глазах, масштаб. «Мелкость» растворяется в великой монументальности заснеженного пейзажа, и драма обретает первоначальный смысл, очищаясь от декоративизма. Она начинает смотреться во всей полноте и глубине только после эпилога; после него она приобретает — ретроспективно — как бы новое измерение. Декоративная красота уходит, и все поступки и мысли героев входят в тот масштаб, в котором решен пейзаж. Тогда же проявляется масштаб их собственный, величина их личностей.

Таким образом, заключительный кадр не только поглощает, исчерпывает и растворяет декоративизм. Его функция шире. Он дает оценку героям драмы. Потому что поставить человека в определенный масштаб — это значит дать ему оценку. Оценки содержались и в основном теле драмы, в ее структуре, но они затушевывались и нивелировались общим эстетически любующимся взглядом режиссера и художника. Но в эпилоге автор как бы выходит на сцену и расставляет героев по их местам — на лестнице их нравственного сознания. На этом пьеса кончается.

●

Вообще говоря, пьесы Чехова лучше всего воспринимаются в чтении и, сколько бы ни было прекрасных постановок, все равно идеальным останется наше внутреннее представление. Ведь даже некоторые спектакли МХТ Чехову поначалу не нравились, они не отражали его видение сцен. Пьесы Чехова воспринимаются как чисто поэтическое произведение, и это легко можно было доказать на примере сцены игры в лото из «Чайки», где эмоциональное содержание реплик связано с цифрами лото такой тонкой музыкальной связью, ко-

торая просто не выдерживает воспроизведения на сцене или в кино. (Кстати, в фильме играющие в лото называют совсем другой ряд чисел, и окраска диалога смазывается.) Однако Чехов ставится в театре и будет ставиться, и, очевидно, мы дождемся когда-нибудь постановки, приближающейся к идеалу, потому что я не хочу сказать, что индивидуальное чтение заменяет и исключает сценическую постановку, но что это чтение, как в математике, является пределом, к которому стремится иррациональная величина, то есть спектакль. Фильм Ю. Карасика не дал нового решения этой проблемы; режиссер попросту разрубил «гордиев узел», решив проблему путем отказа от нее. Мы уже формулировали выше принцип его постановки — основой его служит выделение из драмы зерна житейского конфликта. Результат говорит сам за себя: получился фильм о семейном скандале вместо поэмы о Чайке. Роковую роль сыграло в этом изобразительное решение фильма, разрушившее всякую мало-мальски возникавшую проблематику пьесы.

Режиссер фильма «Дядя Ваня» нашел более плодотворный путь, хотя надо сказать, что этот путь представляется мне компромиссным. Фильм незаурядный, в некоторых отношениях даже выдающийся, и я подчеркиваю, что слово «компромисс» не несет здесь негативной окраски — это просто определение постановочного принципа. Автор фильма не только рассказывает некий сюжет, но и высказывается по поводу этого сюжета — сюжет при этом становится предметом рефлексии, теряет непосредственность. Фотографии в начале фильма являются мостом, вводящим в эпоху пьесы, пейзаж-эпилог в конце — мостом, выводящим обратно к нашему времени. Это — условный прием, облегчающий восприятие пьесы сегодняшним зрителем. Но в то же время это — философское обобщение, вынесенное автором фильма за рамки самой пьесы. Вот в этой рамочной конструкции, которая сама по себе является одной из интереснейших находок режиссера, и заключается компромисс. Он вынужденный, корень его в том, что приспосабливается для экрана пьеса — организм, рожденный для других условий И все же я думаю, что и в самом «сюжете» можно найти большую остроту, в самом «теле» пьесы — материал для философского обобщения.

Чехов — для кино!

●

Подведем итоги.

В основе нашего рассмотрения лежала старая, но редко вспоминаемая мысль о том, что поскольку всякое изображение несет какую-то информацию, то значит, неточные или случайные элементы изображения тоже вносят свою долю информации, как бы контрабандой. Такая незапланированная информация существует паразитно, подтачивая или совсем разрушая содержание всей картины. В одном фильме мы постарались выявить ложные трактовки образов и ситуаций, вызванные «паразитно» зрительной информацией. В анализе другого — поставили вопрос несколько шире. И мы совсем не ставили целью сравнить между собой эти фильмы. Дело не в оценках, и цель наша другая. Просто оба эти фильма — экранизации всем известных пьес, и удобно вести разговор на такой незыблемой основе, как драматургия Чехова. Цель наша заключается именно в том, чтобы повести разговор об изобразительном решении не только экранизаций, но всех остальных фильмов, приковать внимание критики к этой стороне экранного искусства. Если такой разговор приобретет достаточную широту, то, может быть, он заставит самих мастеров кино более вдумчиво подходить к воплощаемому материалу; может быть, кинокритика станет более внимательной к специфике языка этого искусства. В конечном счете — выигрывает культура нашего кинематографа в целом.

Моя новая роль

ОЛЕГ БОРИСОВ

«Крах инженера Гарина»

Только что закончил сниматься в новой картине режиссера Л. Квинихидзе, поставленной по известному роману А. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина». Работа эта оказалась для меня не просто увлекательной, но принципиальной.

Хотя первой реакцией на приглашение сниматься в роли Петра Гарина было удивление. А когда перечитал роман Толстого, удивление уступило место... боязни. Я боялся не получить эту роль. Ведь актеру не так уж часто попадает в руки хороший драматургический материал, который позволяет высказаться по волнующим его вопросам.

Для меня проблемой номер один, квинтэссенцией моих размышлений была, есть и будет проблема: личность и общество. Вот почему мне так захотелось сыграть Гарина — здесь открывался простор для творческих раздумий, для интересных творческих задач.

Петр Гарин — мой идейный антипод, но менее всего хотелось его «разоблачить». Я хотел выиграть поединок с ним в честном споре, где оба противника — равноправны. И если поражение Гарина будет встречено зрителями как закономерный итог, если в умах и сердцах зрителей не найдет поддержки его философия, его нравственная концепция, я буду безмерно счастлив— ведь это будет означать, что одержана не только творческая, но и гражданская победа.

Актеру не всегда удается разобраться в собственных ощущениях по поводу своей новой работы. Но в данном случае меня не оставляет ощущение удачи. Прежде всего потому, что в процессе работы над ролью испытал чувство радости и удовлетворения.

Я буду рад, если зрители и критика примут моего Гарина, огорчусь, если не поймут меня, буду признателен за все критические замечания по поводу моей работы, но в любом случае буду считать эту роль одной из значительных в творческой «кинобиографии».

АНДРЕЙ МИРОНОВ

«Итальянцы в России»

История, которая привела шестерых героев фильма «Итальянцы в России» в Ленинград, началась в маленьком итальянском госпитале, где умирающая синьора русского происхождения признается своей внучке Ольге в существовании клада, находящегося в России.

Комедия, которую снимает Эльдар Рязанов по сценарию, написанному им вместе с Э. Брагинским, Ф. Кастеллано и Д. Пиполо, задумана как откровенно эксцентрическая, с многочисленными трюками, гэгами, погонями, с невероятными приключениями. Успех этой ленты во многом должны решить точно найденный ритм и темп.

Случай распорядился так, что тайна стала известна нескольким предприимчивым итальянцам. Их роли, за исключением одной, исполняют итальянские актеры, а на роль Хромого приглашен Евгений Евстигнеев. С ним единственным из всех кладоискателей, посетивших нашу страну, я могу свободно общаться на съемочной площадке, не боясь быть непонятым.

Это, конечно, шутка. А доля истины в том, что проблема общего языка между актерами здесь нешуточная. По сюжету я играю как бы две роли в одной. Капитан милиции Васильев, которому поручено не допустить «утечки» ценностей за границу, предстает перед предприимчивыми путешественниками общительным и предупредительным гидом «Интуриста». Так что, если сотруднику милиции Васильеву не знать итальянский язык вполне простительно, то переводчик Васильев должен владеть им блестяще. И владеет. В фильме. А на площадке мне приходится нелегко. Милиционер из меня получается вполне, а вот переводчик... Выручают итальянские актеры, охотно беседующие со мной на моем родном языке, выручают сценаристы, написавшие роль так, что моему герою много говорить не приходится, но больше всех выручает переводчик съемочной группы. Шутки шутками, а работать приходится очень много.

Мой герой, несмотря на вполне серьезную и ответственную задачу, поставленную перед ним на протяжении фильма, остается веселым, компанейским, как и положено персонажу комедии. Впрочем, характер его сам по себе не эксцентричен. Комический эффект должен возникнуть из ситуаций, в которые попадают герои картины. Такой замысел требует от актера особой точности во взаимодействии с партнерами.

Я думаю, что пересказывать приключения веселой «шестерки», составившие сюжет фильма, не в интересах будущего зрителя нашей картины. К тому же, многие и многие комические акценты расставляются непосредственно на съемочной площадке, в процессе работы. Так что окончательно фильм сложится, когда режиссер произнесет свое последнее «Стоп!».

О структурном подходе к языку кино

Вяч. Вс. Иванов

Точные науки и искусствознание, семиотика и литературоведение, традиционные методы анализа и «структурная поэтика» — вот круг вопросов, привлекающих последнее время внимание литературоведов, искусствоведов, работников искусств. В ходе полемики не раз возникали проблемы, близкие или прямо относящиеся к теории кино. Но спорадичность, эпизодичность обращения к этим проблемам не могли внести необходимую ясность в их осмысление. А между тем работы С. М. Эйзенштейна, нередко толкуемые в духе структуралистских теорий, а с другой стороны, выдвижение структуралистских методов анализа в западном киноведении делают вопросы структурного подхода к «языку кино», к теории монтажа по-особому актуальными.

Публикуя статью Вяч. Вс. Иванова, который стоит на позициях структурализма, и статьи Е. Левина и Ю. Мартыненко (последнюю см. в № 12), содержащие с нашей точки зрения убедительную критику подобной методологии, редакция надеется помочь решению тех сложных методологических вопросов науки о кино, которые стоят сейчас на повестке дня.

1. ПОСТАНОВКА ЗАДАЧИ. Успехи структурного исследования языка и других систем знаков, используемых для передачи информации в обществе, привели к опытам применения сходных методов и к изучению кино.

Структурное исследование предполагает рассмотрение каждого кинофильма как единого целого, построенного по законам, действенным и для других фильмов (того же режиссера, той же школы, того же жанра и т. п.). Совокупность таких законов определяет структуру языка кино. Название «язык» при этом остается условным; точнее было бы говорить о «системе знаков» (как частный случай системы знаков может рассматриваться и обычный язык).

Понимание кино как системы знаков предполагает, что каждый кадр (или последовательность кадров) может быть описан одновременно и со стороны означающей, включающей все внешние зрительные и звуковые характеристики кадра, и со стороны означаемой, к которой относится значение кадра в структуре целого фильма. Наличие двух сторон — означающей, воспринимаемой органами чувств, и означаемой (значения) — служит основным отличительным свойством любого знака, будь то произносимое слово устного языка, написанное слово языка письменного, цветовые сигналы знаков уличного движения и другие знаки, более простые, чем знаки кино. Общие свойства всех знаков и всех их систем (иначе говоря, кодов, если пользоваться терминами математической теории информации) изучаются особой наукой о знаках — семиотикой*.

2. ЗНАКИ КИНО И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ. В последние годы роль семиотики для науки о кино была особенно отчетливо показана Пазолини, соединяющим в себе теоретика кино, кинорежиссера, писателя-экспериментатора и лингвиста, хорошо знакомого с современной теорией языка как системы знаков. Занимаясь семиотическим изучением кино, Пазолини пришел к выводу о необходимости создания такой общей семиотики, которая бы описывала знаковую сторону человеческой жизни. Фильмы, согласно Пазолини, мы понимаем благодаря тем же невыраженным и бессознательным кодам, с помощью которых мы постигаем смысл окру-

* Подробнее см. в статье автора: В. В. Иванов. Роль семиотики в кибернетическом исследовании человека и коллектива.— Сб. «Логическая структура научного знания». М., «Наука», 1965.

жающей нас действительности. В жизни и в кино одно действующее лицо общается с другими с помощью того, что, пользуясь в расширенном смысле лингвистической терминологией, Пазолини называет «живыми синтагмами»*. Такими «живыми синтагмами», то есть сочетаниями знаков, Пазолини считает не только последовательности слов устного и письменного языка, но и синтагмы языка поведения. К последнему Пазолини относит язык общего поведения, зависящий от условий времени и места, и язык специфического поведения, представляющий собой серию церемоний, обязательных для определенных ситуаций (прообраз или архетип таких серий Пазолини находит в поведении животных, что согласуется с выводами зоосемиотики). Различные церемониалы поведения образуют как бы подобие эволюционной лестницы от архаической магии до норм поведения «благовоспитанного» члена современного буржуазного общества **.

Особое место среди других систем знаков Пазолини отводит таким языкам, для выражения посредством которых человек использует свое собственное тело. К ним относятся религиозные действа или мистерии, пантомима, танец, театральные спектакли, кино, объединяемые в этот тип «живых языков». Знаки театра — это те же знаки действительности: театр представляет тело посредством тела, предмет посредством предмета, действие посредством действия. Поэтому Пазолини, вдохновляясь устремлениями драматургии Маяковского и театра его современников, говорит о возможности перенесения на заводы и фабрики нового театра слова. Его театр должен обойтись не только без декораций и костюмов, но и без мимики; ему хочется почти полностью избавиться и от сценического действия***. Установка на реальное заводское помещение и на игру без костюмов объединяет замыслы нового итальянского театра слова и такие эксперименты, как спектакль Эйзенштейна «Противогазы», где, по словам самого Эйзенштейна, театр «преломился» в кинематограф. Несомненно внутреннее родство театральных опытов Пазолини и тех эпизодов его фильмов, где действительность, показанная средствами документального кино, должна говорить сама за себя. Знаки кино по Пазолини являются записью знаков действительности. По отношению к языку действий или языку поведения, являющемуся первичной знаковой системой, язык кино вторичен так же, как письменный язык вторичен по отношению к устному языку*.

Заслугой Пазолини, в этом отношении воздействовавшего и на других исследователей, в частности, на известного французского киноведа Метца, под его влиянием существенно изменившего свои взгляды на знаковый характер языка кино**, является то, что он впервые указал на роль в кино знаков, относящихся к другим (некинематографическим) кодам (или системам знаков), которые используются в данном обществе. Не зная норм, определяющих язык поведения в определенном коллективе, мы не сможем понять и кадров, предполагающих знание этих норм: без этого и нарушение этих норм в комических фильмах (например, у раннего Чаплина) может не показаться смешным. В отличие от обычного языка, знаки которого — слова — обозначают вещи условно (благодаря чему одна вещь может иметь разные названия в разных языках), знаковая система кино характеризуется непосредственной связью изображения с изображаемым предметом. Из огромного (в принципе бесконечного) числа предметов, которые могут быть изображены в кино, в соответствии с каждой темой выбирается ограниченный «словарь» элементарных единиц языка кино, которые Пазолини назвал «кинемами» (по

---

* Синтагма — сочетание знаков-слов языка, грамматически связанных внутри предложения.

** P. P. Pasolini. La paura del naturalismo (osservasioni sul pianosequenza),—«Nuovi argomenti», nuova serie, 6, 1967, pp. 15—17.

*** P. P. Pasolini. Manifesto per un nuovo teatro,—«Nuovi argomenti», nuova serie, 9, 1968, pp. 9—12.

* P. P. Pasolini. La lingua scritta dell'azione,—«Nuovi argomenti», nuova serie, 2, 1966, pp. 76—77.

** См.: C. Metz. Essais sur la signification au cinéma, P.; Ed Klincksieck, 1968, pp. 116, 210; t. II, P., 1972, p. 101; Его же, Langage et cinéma, P., Ed. Larousse, 1971; Его же. Propositions méthodologiques pour l'analyse du film. — «Essays in semiotics», The Hague — Paris, Mouton, 1971, p. 510.

образцу таких лингвистических терминов, как «фонема» — элементарная звуковая единица, «морфема» — элементарная морфологическая единица, наименьшая составная часть слова, наделенная значением). Сам по себе отбор «кинем» может в большой степени определить эстетическое воздействие фильма. При этом действуют исторические и этнические ограничения: «среди объектов — кинем западного мира» мы не найдем, например, бурнус*. Эту мысль Пазолини, конечно, не следует понимать так, что в фильме о «западном мире» обязательно полностью отсутствуют восточные «кинемы»: в фильме Лелуша «Мужчина и женщина», где герой — автогонщик и действие происходит в современной Франции, появляется верблюд в нескольких ритмически повторяющихся кадрах, соединяемых коротким монтажом с кадрами, показывающими машину, которую ведет герой. Появление верблюда мотивировано: его снимают в кино, в съемке участвует монтажница фильма — возлюбленная гонщика. Но несомненно, что введение подобной необычной «кинемы» художественно значимо, как значимы изображения азиатских богов, соединенные тоже с помощью короткого монтажа (быть может, не без влияния эйзенштейновской монтажной фразы «Боги») в сцене помешательства психиатра-преступника в фильме Ланга «Завещание доктора Мабузе». Мотивировка этих изображений тоже условна: картины развешаны на стенах кабинета психиатра, которому является призрак доктора Мабузе. В обоих случаях введение экзотических «кинем» способствует остранению, новому взгляду на привычные предметы, соединенные в одной монтажной фразе с экзотическими.

С точки зрения общей науки о знаках — семиотики — существенно прежде всего исследовать то, как знаки языка кино соотносятся с изображаемыми предметами. Значение знака в языке кино (как и в обычном языке) может и не совпадать с изображаемым предметом.

Красный флаг (в первоначальном варианте фильма расцвеченный от руки) в «Броненосце «Потемкине» является не только знаком кино, но и знаком действительности. Напротив, коляска на одесской лестнице в том же фильме стала знаком только в контексте этого произведения, и лишь после этого зажила своей собственной жизнью: ссылки на нее можно найти в таких далеких по теме вещах, как «Леопард» (имеется в виду роман Лампедузы, а не подчеркнуто стилизованная экранизация Висконти, не передающая подобных вневременных ассоциаций романа). По мнению Пазолини, некоторые «образы-знаки» (im-segni — буквально «обр-знаки»), почерпнутые кино из повседневной действительности, становятся единицами языка кино и употребляются в нем уже в качестве постоянных «речений». В качестве примера Пазолини приводит кадр, где изображаются колеса быстро едущего поезда*. Этот пример вызвал, правда, критические замечания Метца, утверждавшего, что, только став частью монтажной фразы (как в «Колесе» Абеля Ганса), этот образ входит в язык кино как таковой**. Но можно было бы привести и другие подобные примеры «образов-знаков», выступающие у разных кинорежиссеров постоянно с одним и тем же значением, например, пух, летящий из разорванной подушки, оказывается метафорой (часто иронической) оргии или экстаза в «Золотой лихорадке» Чаплина, «Золотом веке» Бунюэля, «Ноле за поведение» Виго, эксцентрическом фильме о комиках Лоурелле и Харди в Оксфорде, наконец, в «Сладкой жизни» Феллини. Для структуры каждого из фильмов существенно место этого «образа-знака» среди других кадров, например, то, что в фильме Бунюэля смежные кадры передают ту же идею финала оргии, когда из окна средневекового французского замка выбрасываются всевозможные предметы, среди них и такая экзотическая «кинема», как жирафа. Но анализ контекстов, в которых

* P. P. Pasolini. La lingua scritta dell'azione, p. 81.

* P. P. Pasolini. Le cinéma de poésie,— «Cahiers du cinéma», № 171, 1965, p. 56.

** C. Metz. Essais sur la signification au cinéma, p. 211, n. 54.

употребляется «образ-знак», в свою очередь предполагает каталогизацию разных сходных случаев его употребления, подобно тому, как исторический словарь языка помогает лучше уяснить смысл слова в каждом из памятников. Сходство в употреблении таких знаков может иметь разные объяснения, не предполагающие обязательно взаимовлияния.

Связь «образов-знаков» в кино с предшествующей им докинематографической культурной традицией можно пояснить на примере карнавала. Как показали замечательные исследования М. М. Бахтина*, народная смеховая культура на протяжении многих столетий сохраняла карнавальную традицию, отразившуюся и у крупнейших писателей вплоть до нового времени.

Искусство кинематографа, возникшее как массовое искусство и продолжающее им оставаться (несмотря на растущую конкуренцию телевидения) в своих высочайших проявлениях едва ли не ближе всех других искусств к этой карнавальной традиции, что, между прочим, отчасти объясняет и частый выбор в нем темы цирка — например, в «Цирке» Чаплина, «Дороге» и «Клоунах» Феллини, «Вечере шутов» Бергмана—и других поздних (иногда искаженных) ответвлениях той же традиции**.

Специфическим же для языка кино является использование карнавала в финале фильма, как в «Детях райка» Карне, «8½» Феллини, «Blow-up» («Фотоувеличении») Антониони (где карнавальная толпа рондообразно появляется в начале и конце фильма), в предполагавшемся (и заснятом) финале «Qué viva México!» Эйзенштейна. В мексиканском фильме в отличие от ранних театрально-цирковых экспериментов Эйзенштейна* карнавальная традиция заземлена, получила реальную опору в мексиканских народных ритуалах. Финал мексиканского фильма Эйзенштейна строился на сценах народного праздника «Дня смерти», показывавших общее для карнавальных традиций разных народов осмеивание смерти, обнаружение ее фиктивности; в конечном счете к тому же карнавальному смеху над смертью восходит, вероятно, и давно уже замеченное появление комического элемента в финалах шекспировских трагедий** (могильщики в «Гамлете» и т. п.). Непосредственная опора на ритуальное действо, то есть на архаический церемониал языка поведения в терминах Пазолини, достаточно широко представлена и у других крупных режиссеров, например, у Феллини.

В качестве примера можно было бы, скажем, привести трагическую карнавальную сцену из фильма Тесигахары «Женщина в песках»; в одноименном романе Кобо Абэ эта карнавальная сцена едва намечена, в фильме же она стала одной из центральных. Точно так же, как иллюстрацию к мысли М. М. Бахтина о подспудном отражении карнавальной традиции у Достоевского, можно рассматривать эпизод гуляния в «Идиоте» Куросавы, поданный кинорежиссером в духе традиционного карнавала.

Сам по себе карнавал (и его составные части) не принадлежат ни к знаковой системе художественной прозы, ни к знаковой системе кино. Но, включаясь в эти системы, карнавальные элементы становятся «образами-знаками». Такие «образы-знаки», согласно Пазолини, по отношению к языку кино занимают место, сходное с ролью устного языка по отношению к письму или с ролью устного языка по отношению к художественной ли-

---

* М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, гл. 5; М. М. Бахтин. Франсуа Рабле и народная культура Ренессанса и Средневековья. М., Гослитиздат, 1965; М. М. Бахтин. Эпос и роман.— «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 108—119.

** Например, для понимания эпизода пира опричников во 2-й серии «Ивана Грозного» существенны наблюдения М. М. Бахтина о карнавальном начале в опричнине (М. М. Бахтин. Франсуа Рабле и народная культура Ренессанса и Средневековья. М., Гослитиздат, 1965, стр. 294).

* Роль цирка для своей эстетической концепции Эйзенштейн раскрывает (касаясь при этом и цирковых элементов в своих ранних спектаклях) в специальной главе своего трактата «Grundproblem» (архив П. М. Аташевой), где есть целый ряд далеко идущих перекличек с трудом М. М. Бахтина о карнавале.

** Л. С. Выготский. Психология искусства, М., «Искусство», 1968 (2-е изд.), стр. 520; Б. Л. Пастернак. Заметки к переводам шекспировских трагедий.—«Литературная Москва», М.,1956, стр. 807.

тературе. Пазолини возвращает киноведение к жизненным истокам кино, стремится понять тот первичный язык действий, запись которого образует фильм.

Та же проблема становится и темой фильмов. В своем фильме о ребенке-дикаре Трюффо пробует реконструировать процесс обучения Виктора — «волчьего» мальчика, выросшего (подобно киплинговскому Маугли) вдали от людей. Эта подлинная история была записана в наполеоновское время учившим этого мальчика врачом-учителем, чью роль играет сам Трюффо. В интервью, данном корреспонденту «Юманите», Трюффо говорил, что к мысли о создании фильма он пришел, прочитав рецензию на вышедшее пять лет назад исследование о таких «волчьих» детях*, сыгравшее существенную роль и для общей семиотики**. На этом предельном случае — ребенке, выросшем вне коллектива и вводимом в общество врачом-учителем с помощью языка первичных действий — можно раскрыть основополагающее значение первичного языка действий, без которого ребенок не может стать человеком, в частности, не может научиться и словесному языку.

Пазолини не думает, что кино ограничивается записью этого первичного языка. В статье о кадре-эпизоде — излюбленном приеме новейшего кино — Пазолини подчеркивает организующую роль времени в кино, перекликаясь в этом с одновременно вышедшей глубокой статьей другого крупного режиссера — А. А. Тарковского***. По мысли Пазолини кинематограф — это звукозрительная техника, с помощью которой создается бесконечно длинный кадр-эпизод, запечатлевающий то, что представляет собой реальность для наших глаз и ушей. Этот кадр длится в течение всего того времени, пока мы в состоянии видеть и слышать («бесконечный субъективный кадр-эпизод, кончающийся вместе с концом нашей жизни»*), он воспроизводит настоящее время. Но с того времени, когда вторгается монтаж, то есть когда от кинематографа осуществляется переход к фильму, настоящее время превращается в прошедшее (при этом для кино характерно «историческое настоящее повествовательное» — praesens historicum). Основной проблемой неореализма и следовавшего за ним нового кино (нью-йоркской школы, обособившейся от Голливуда и ему противостоящей) Пазолини считает представление или преобразование жизненного времени. Переход от кинематографа (то есть фиксированного жизненного материала) к фильму исследователь сравнивает с переходом от языка как системы знаков к конкретному высказыванию — речи, изучаемой в современной лингвистике. Телевизионная синхронная передача представляет собой ту первоначальную фиксацию жизненных действий, которая в фильме с помощью монтажа организуется во времени. Точно так же и в театре Пазолини различает уровень первичных знаков** и собственно театральные особые коды на эстетическом уровне. В связи с этим Пазолини ссылается на введенное в семиотике различение знака-символа, где означающая и означаемая стороны связаны друг с другом условно (как в большинстве слов языка), и знака-указателя, непосредственно своей означающей стороной указывающего на означаемый предмет. Кино, как и театр слова (каким его мыслит Пазолини), пользуется не знаками-символами, а знаками-указателями.

---

* Daniel Verdier. Entretien avec François Truffaut sur «L'enfant sauvage»,—«L'Humanité», № 7796, 1969. Имеется в виду книга: L. Malson. Les enfants sauvages, mythe et réalité, Paris, 1964. Фильм Трюффо можно считать как бы наглядным художественным пособием по исследованию связи предмета и его обозначения — не только слова (например, lait — молоко, которому доктор Итар долго и упорно учит Виктора), но и изображения (в сцене, где Виктор должен вслед за доктором Итаром разместить предметы в соответствии с рисунками, их изображающими).

** Ср. о принципиальной важности этой проблемы: В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы, М., «Наука», 1965, стр. 237.

*** А. Тарковский. Запечатленное время.— «Искусство кино», 1967, № 4, стр. 71.

* P. P. Pasolini. La paura del naturalismo (osservazioni sul pianosequenza), p. 15.

** По не очень удачной терминологии Пазолини —«уровень чисто семиотический» («livello puramente semiologico», P. P. Pasolini. Manifesto per un nuovo teatro, p. 19). Согласно общепринятому (и разделяемому в других случаях самим Пазолини) пониманию семиотики («семиологии», как ее называют во Франции и в Италии), к ней относятся и следующие уровни, отличаемые от этого.

3. МЕТАФОРА И МЕТОНИМИЯ В КИНО. Быть может, для понимания сути знаков кино в их отношении к жизненному (историческому) материалу всего показательнее гениальный фильм Дрейера «Страсти Жанны д'Арк», где сценарий основывался на протоколах допросов Жанны. Здесь в кино сказалось то, что, по словам Цветаевой, «в Иоанне протокол равен преданию»; Цветаева заключала, что поэту тут нечего делать, так как нельзя уже преображать, «можно только указать — пройти мимо»*. Где символам поэзии неоткуда возникнуть, указательные обозначения кино прямо соотнесены с документально засвидетельствованной историей.

Различие между знаками-символами, условно обозначающими предмет или идею, и знаками-указателями связано с основным для разных семиотических систем различением двух видов знаков, которые в поэтике принято обозначать как метафору и метонимию (и синекдоху, близкую к метонимии). Один из создателей современной структурной лингвистики и поэтики Р. Якобсон, а вслед за ним и многие киноведы, попробовали применить это различение к теории кино. В отличие от поэтического метафорического стиля, основанного на сопоставлении знаков-символов, метонимический стиль в прозе характеризуется таким уплотнением повествования образами предметов и лиц, которое «осуществляется наперекор интриге, либо вовсе отменяет интригу. Возьмем грубый пример: два литературных самоубийства — Бедной Лизы и Анны Карениной. Рисуя самоубийство Анны, Толстой пишет, главным образом, о ее сумочке. Этот несущественный признак Карамзину показался бы бессмысленным, хотя по сравнению с авантюрным романом XVIII века рассказ Карамзина — тоже цепь несущественных признаков. Если в авантюрном романе XVIII века герой встречал прохожего, то именно того, который нужен ему или, по крайней мере, интриге. А у Гоголя или Толстого или Достоевского герой обязательно встретит сперва прохожего ненужного, лишнего с точки зрения фабулы, и будет иметь с ним разговор, из которого для фабулы ничего не последует»*. Гриффит, которого Якобсон (вслед за Б. Балашом) считает создателем метонимического направления в кино**, может служить блестящим образцом именно в этом отношении: по словам Эйзенштейна, тот же метод Диккенса мы узнаем и «в неподражаемых гриффитовских эпизодических персонажах, казалось, прямо из жизни забежавших на экран»***.

Эти прохожие, прямо не связанные с интригой и предварявшие использование «типажа» и непрофессиональных актеров в кино 20-х и 60-х годов, как и крупный план сумочки Анны из романа Толстого (при последней экранизации которого в нашем кино этот крупный план не был в достаточной мере принят во внимание режиссером), показывают, сколь реальны связи «метонимического» направления в кино и в художественной прозе.

На лучших ее образцах можно прослеживать последовательное изменение точки зрения наблюдателя****. В частности, переход от общего плана улицы через средние планы карет к крупным планам обуви гостей определяет строение следующего отрывка из «Пиковой дамы»: «...Очутился он в одной из главных улиц Петербурга, перед домом старинной архитектуры. Улица была заставлена экипажами, кареты одна за другой катились к освещенному подъезду. Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красави-

---

* Марина Цветаева. Мой Пушкин, М., «Советский писатель», 1967, стр. 258.

* R. Jakobson. Realism in Art,— «Michigan Slavic Materials», № 2, Readings in Russian poetics, Ann Arbor, 1962, pp. 34—35.

** R. Jakobson and M. Halle. Fundamentals of Language, Gravenhage, 1956, p. 78.

*** С. М. Эйзенштейн. Диккенс, Гриффит и мы. Избранные произведения, т. 5. М., 1968, стр. 133. Это высказывание Эйзенштейна о Гриффите многократно цитировал Кракауэр, находивший в нем много созвучного своим взглядам на кино (метонимическое, согласно введенной выше терминологии): S. Krakauer. The Theory of Film, 2 ed., N. Y., 1966, p. 64.

**** Относительно понятия «точки зрения» в более широком смысле в прозе ср. Б. А. Успенский. Поэтика композиции. М., «Искусство», 1970 (там же указано в общем виде и наличие аналогий в кино).

цы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башмак»*.

Синекдоха («часть вместо целого»: башмак вместо дипломата) крупных планов последнего предложения прямо переходит к метонимии («части вместо части») шуб и плащей следующей фразы: «Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара».

Как подчеркивалось многими теоретиками кино и семиотики, начиная с Р. Якобсона, метонимический прием показа «части вместо целого» — «это основной способ, используемый в кино для превращения предметов в знаки»**.

По словам Метца, главным способом создания образа в кино «является синекдоха (часть вместо целого), как уже отмечал Эйзенштейн по поводу крупного плана: одна из частных сторон конкретной ситуации становится, благодаря построению фильма, знаком всей ситуации в целом»***.

Понимание Эйзенштейном крупного плана как метонимической подстановки части (например, пенсне в «Броненосце «Потемкине») вместо целого (врача)****, принятое многими современными киноведами, согласуется и с тем уточненным пониманием метонимии (в частности, обозначения части вместо целого, то есть синекдохи), которое было предложено в последнее время в структурной лингвистике. Один из крупнейших ее представителей — польский языковед Ю. Курилович, опираясь на лингвистическое понимание метонимии как изменения синтаксической позиции, показал, что прием изображения части вместо целого соответствует перемене места ударения на одном из элементов данной структуры (ударение переносится на часть вместо целого)*. Для сопоставления с языком кино особенно существенно предложенное в той же работе Куриловича** понимание метафоры как смены знаков, различных по значению, но употребленных в одинаковых синтаксических контекстах. Керенский и павлин в «Октябре» или спящий и вскочивший львы в «Потемкине» воспринимаются как метафора именно потому, что они чередуются в одинаковых контекстах. В этом смысле предложенное Куриловичем понимание метафоры больше соответствует киноязыку, чем языку поэтическому, где эти контексты не даны непосредственно, их нужно вычленять из единого текста (в поэтической строке «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь» подразумевается сходство контекстов типа «Здесь прощелся ноготь», «Здесь произошло что-то загадочное, таинственное»).

Сдвиг значения знака при метонимии и синекдохе происходит в пределах одной и той же области явлений внешнего мира, когда, например, человека называют по его одежде (в реплике в стихотворении И. Анненского: «Эй, лисья шуба»), тогда как метафора соединяет обычно две разных предметных области*** (скажем, загадку и ноготь в приведенной строке Пастернака). Поэтому метонимия и синекдоха в повествовании (как литературном, так и кинематографическом) не разрушают его связности (хотя, как указывалось выше, они могут быть и не связаны с интригой), а метафора уводит к параллельному (второму) ряду явлений, непосредственно не связанных с излагаемыми. Это может быть показано осо-

---

* А. С. Пушкин. Пиковая дама. Полн. собр. соч., т. 4, М.-Л., «Художественная литература», 1934, стр. 494. Для сопоставления стиля «Пиковой дамы» с метонимическим направлением в кино особенно интересны наблюдения Г. А. Гуковского, в частности, о «монтаже» картин двух эпох и описании спальни графини: Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. «Художественная литература», М., 1957, стр. 349—351.

** R. Jakobson. Verfall der Films? in «Zeichensystem Film. Versuche zu einer Semiotik», herausgegeben von Fr. Knilli (serie «Sprache im technichen Zeitalter», 27), Kohlhammer, 1968, S. 186.

*** C. Metz. Considerazioni sugli elementi semiologi del film, «Nuovi argomenti», nuovo serie, 2, 1966, p. 54.

**** С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения, т. 2. М., 1964, стр. 110.

* J. Kuryłowicz. Metaphor and Methonymy in linguistics,—«Zagadnienie rodzajów literackych», 9/2, str. 8. Эта идея вполне соответствует эйзенштейновскому пониманию крупного плана в сопоставлении с порядком слов в обычном языке, ср. также Л. В. Кулешов. Практика кинорежиссуры. М., Госкиноиздат, 1935, стр. 15.

** Там же, стр. 6—9

*** P. Trost. Poznámky o metonymii,—«Slovo a slovesnost», XIX, 1958, I, 18—19. Обзор литературы о метонимическом и метафорическом направлениях в кино см.: A. Jackewicz. La théorie du cinéma métaphorique et métonimique à la lumière de la sémiologie. — «Sign, Language, Culture», The Hague — Paris, 1970.

бенно отчетливо на роли детали (то есть части, метонимически связанной с целым) в детективном романе (и рассказе) и фильме. Возможность зафиксировать с помощью фотографии или кинообъектива детали, существенные для раскрытия преступления (и, следовательно, для всего сюжета), естественным образом связывает использование детали в детективном произведении и фиксирование деталей в фотографии, в том числе и в детективных фильмах крупных режиссеров («Лифт на эшафот» Малля).

Тот же мотив положен в основу фильма Антониони «Фотоувеличение» (по данным печати, подобный опыт раскрытия преступления по детали фильма был произведен в конце 1969 года после совершения убийства во время концерта на одном американском аэродроме)*. Деталь в детективном произведении накрепко спаяна с интригой (в том числе и тогда, когда она наводит на ложный след). Однако в серьезных вещах этого жанра метонимическая установка на предмет не ограничена только такой деталью, прямо спаянной с сюжетом: достаточно напомнить курительные принадлежности детектива, например, Сэмуэля Спэйда в «Мальтийском соколе» Хьюстона (фильм по одноименному роману Дэшила Хэммета). Деталь (вне ее прямой соотнесенности с сюжетом, часто вообще едва намеченным) становится в значительной степени преобладающей (и отчасти перенимает на себя конструктивные функции сюжета) у современных авторов, нередко говорящих устами своих героев о роли для них детали: «Глазами клоуна» Бёля, «Симур. Введение» Сэлинджера, где в связи с этим подробно обсуждается ключевая роль детали в японской классической поэзии. На значимость детали в японских хокку обращал внимание и А. А. Тарковский**. По свидетельству А. А. Тарковского, он сознательно избегал в своей работе метафоричности — даже в тех местах, где она была намечена в сценарии*.

Современное кино, ориентированное у многих крупных кинорежиссеров на исчерпывание эпизода внутри одного кадра, то есть на минимальное использование монтажа коротких кусков пленки, тяготеет к метонимии (и к синекдохе) в гораздо большей степени, чем к метафоре. Это особенно отчетливо сказывается в тех случаях, когда режиссер использует метафору (например, пустое место свиданий героя и его возлюбленной в финале «Затмения» Антониони), но как бы маскирует ее, вводя для нее сюжетную мотивировку. В фильме Шаброля «Милашки» вводится метафора, отождествляющая героя фильма (садиста, в финале фильма убившего героиню) с тигром. Сюжетной мотивировкой метафоры служит посещение зоопарка, где героиня с подругами разглядывает зверей, а ее разглядывает герой фильма. Сходное сравнение будущего убийцы с лесным зверем, предшествующее зверскому убийству девочки, в «Дневнике горничной» Бунюэля дается с пространственной мотивировкой: убийство совершается в лесу, убийца устремляется с дороги в лесную чащу вслед за девочкой. Сходную функцию имеет чередование кадров в свинарнике и сцен деревенской жизни в фильме «Охотничьи сцены в Нижней Баварии» (ФРГ). Точно так же в «Голом острове» сравнение человека с козой, которая ест листья, вводится без нарочитости: человек и коза рядом. В качестве контрастного примера чистой метафоры, не мотивированной дополнительно, можно привести бегущую толпу, сопоставленную с бегущим стадом в начале чаплинского фильма. У раннего Чаплина (и у других комиков, например, братьев Маркс, Лоурелла и Харди и т. п.) такие немотивированные метафоры, отождествляющие различные предметы, имеющие лишь внешнее сходство, очень часто используются комически: герой ест свои шнурки так, как если бы это были спагетти, разре-

* «Col blow-up scoperto l'assasino»,—«L'Unitá», 1970, № 3, 4 gennaio, p. 6. О структурном анализе проблемы части фотографии в «Blow-up» (важной для раскрытия преступления) и всей фотографии в целом ср. W. K o c h. Le texte normal, le théâtre et le film,— «Linguistics», 48, 1969, p. 50.

** А. Т а р к о в с к и й. Запечатленное время, стр. 72. О кинематографических эквивалентах стихов Басё. Ср. W. Koch, ук. соч., p. 62.

* А. Т а р к о в с к и й. Запечатленное время, стр. 72.

зает и поливает соусом шляпу, как жаркое, переходит по упавшей женщине на пароход как по мостику и т. п. В этих случаях второй контекст, как бы представляющий норму (спагетти, мостик), может подразумеваться, не обязательно дан непосредственно (как не дается обычно второго неметафорического контекста в поэтическом языке). Если же даны оба контекста, то метафора мотивируется подменой одного предмета другим (шляпа вместо жаркого).

Эйзенштейн, постепенно отходивший в теории от сугубо метафорических (в самом начале — в «Дневнике Глумова» — цирковых) экспериментов своих ранних фильмов, видел в их повышенной метафоричности свидетельство молодого возраста. С этим согласуется и вывод исторической поэтики, по которому преобладание метонимий при отсутствии метафор характеризует поэтические стили, возникающие в период завершения *. Преувеличенное увлечение метафорической образностью киноязыка было нужно, по словам Эйзенштейна, для осознания кинематографа «как средства говорить, средства излагать мысли, излагать их путем особого вида кинематографического языка, путем особой формы кинематографической речи. Переход к понятию нормальной киноречи совершенно естественно шел через эту стадию эксцесса в области тропа и примитивной метафоры» **.

Многие современные исследователи (в частности, Митри и Метц) вновь приходят к сходной формулировке. Часто полемизируя при этом с более ранними работами Эйзенштейна времени его увлечения метафорическим кино, они говорят о кино как «языке без знаков»***. Под знаками при этом имеются в виду только условные метафорические знаки-символы. Между тем для теории кино (как и для многих других систем знаков, включая обычный язык) очень важны знаки-указатели, обозначающие предмет более непосредственно (в частности, метонимически). С недооценкой этих знаков, неправомерно сужающей возможности семиотики кино, полемизирует Уоллен — автор книги, посвященной этой проблеме. Он замечает, что и знаки-символы, по существу, не исчезли из новейшего кино, хотя их переоценка, некогда связанная с влиянием идей Эйзенштейна, сейчас сменилась «сильной предубежденностью против символов»* у таких авторов, пишущих о семиотике кино, как Ролан Барт. Книга самого Уоллена знаменует собой отход от этих предубеждений; характерно, что почти половина книги посвящена Эйзенштейну.

Идея использования монтажной метафоры для создания новых знаков-символов, высказанная Эйзенштейном в его работах об интеллектуальном кино, сохраняет значимость как для общей семиотики**, так и для семиотического исследования кино в сопоставлении с другими системами знаков (например, письменными)***. Едва ли не отчетливее всего идею интеллектуального кино в понимании Эйзенштейна (не зная о нем) недавно сформулировал известный ученый (специалист по физике твердого тела) Займан. По его мысли, непосредственное сопоставление двух фотографий — лунного кратера и поверхности твердого тела, подвергшейся бомбардировке, может больше дать для понимания сути изучаемых процессов, чем математическое исследование****. Не случайна и та область знания, из которой почерпнут этот пример.

Не подлежит сомнению, что именно по от-

---

* Б. М. Эйхенбаум. О поэзии. «Советский писатель», Л., 1969, стр. 133 (ср. там же, стр. 144 замечания о роли обстановки, существенные для характеристики метонимического стиля).

** С. Эйзенштейн. Диккенс, Гриффит и мы, стр. 172.

*** J. Mitry. D'un langage sans signes,— «Revue d'esthetique», t. XX, 1967, fasc. 1—2; C. Metz. Essais sur la signification au cinéma, pp. 39—41 и след. (Метц говорит в этой связи об аналогии с разграничением языка и языковой деятельности, принятым в лингвистике.)

* P. Wollen. Signs and Meaning in the Cinema, Lnd., 1969, p. 146. О знаках-указателях в кино. Ср. N. Eco. Die Gliederungen des filmischen Code. В сб. «Zeichensystem Film. Versuche zu einer Semiotik».

** См. об этом в статье автора: В. В. Иванов. Лингвистика и гуманитарные проблемы семиотики.— «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», т. XXVII, 1968, № 3.

*** M. Bystrzycka. Eisenstein as Precursor of Semantics in Film Art. — «Sign, Language, Culture». The Hague — Paris, 1970.

**** J. Ziman. Public Knowledge. The Social Dimension of Science, Cambridge, 1968, p. 68.

ношению к явлениям за пределами Земли непосредственные зрительные образы (передаваемые посредством телевидения и кино) могут оказаться более эффективными, чем словесные описания (и другие ранее выработанные знаки) на языке, приспособленном прежде всего для земных условий. Телевидение, непосредственно (синхронно) передающее изображение, как бы служит при этом моделью того арсенала возможностей, из которого может черпать кино. Кино же (в том числе, разумеется, и телефильмы) благодаря монтажным сопоставлениям этого изображения с другим, известным из прежнего земного опыта (как в примере, приведенном Займаном), позволяет строить аналитические конструкции, которые для быстрого освоения новых данных о мире могли бы сыграть едва ли не решающую роль. Начинающееся и быстро растущее использование кино и телевидения для обучения современному знанию находит опору в общепризнанном (и строго обоснованном) мнении о неуклонном возрастании роли зрительных (и комбинированных звукозрительных) средств передачи информации в современном обществе и о необходимости придания должного интеллектуального веса средствам массового общения. Все большее значение начинают приобретать и опыты вывода информации из вычислительных машин с помощью фильмов, быстро дающих наглядное и понятное человеку представление о тех результатах работы машин, которые иначе могут быть изложены только в виде сотен тысяч чисел, отпечатанных на ленте, выходящей из машины*.

Пока что все эти опыты применения киноязыка для общения машин с человеком достаточно далеки от искусства, но возможно, что постепенное их развитие приведет к созданию интеллектуального кино, о принадлежности которого к искусству можно будет спорить так же, как когда-то спорили о научных поэмах в жанре «Природы вещей» Лукреция. С помощью монтажа кадров (в том числе и хроникальных), относящихся к самым различным сферам, например, к разным странам и континентам (Северная Америка, Китай), Эйзенштейн думал найти в своем фильме «Капитал» кинематографические средства выражения абстрактных идей*. Много спустя один из видных деятелей французской «новой волны» А. Астрюк говорил о возможности создания фильма по «Рассуждению о методе» Декарта**.

Наиболее глубокое соответствие в исканиях современных кинорежиссеров идеи Эйзенштейна находят, быть может, даже не у Пазолини, хотя внешне тот очень близок к интеллектуальному кино (в частности, в «Птицах певчих и птицах ловчих», где широко использовано несовпадение зрительного и звукового образов), а у Росселлини, который после телевизионного фильма о Людовике ищет новых путей в кино как средстве дидактическом и информационном. Он обращается к такому фильму, соединяющему разные эпохи, как эйзенштейновский фильм о Мексике. Это тем более следует подчеркнуть, потому что с именем Росселлини обычно связывают начало нового «послемонтажного» периода в истории кино. Но, отказавшись от преувеличения роли короткого монтажа как приема технического, Росселлини ищет глубокого преломления идеи кинематографического анализа явлений путем их сопоставления. Здесь неизбежно использование и метонимических знаков-указателей и заново создающихся метафорических знаков-символов, о чем убедительно говорит опыт Алена Рене, начиная с его «Герники», где монтаж картин Пикассо и документальных свидетельств гражданской войны в Испании средствами кино решает

---

* A. Heidsieck. «Filmsprachen» für den Computer,— in «Zeichensystem Film. Versuche zu einer Semiotik», S. 259; см. также раздел о киноязыке для вычислительных машин в сб. «Semiotik des Films», München, Carl Hanser Verlag, 1971, S. 113—182. Ср. о роли кино: В. В. Иванов. Язык в сопоставлении с другими средствами передачи и хранения информации (Доклады на конференции по обработке информации, машинному переводу и автоматическому чтению текста, вып. 7). М., 1961, стр. 14—18

* Целый ряд подробностей содержится в дневниках Эйзенштейна 1928 г: См. «ИК», № 1, 1973.

** Стоит напомнить в этой связи и о мечтаниях пролеткультовцев 20-х годов о создании фильмов для преподавания разных наук, включая математику, в пролеткультовском университете: А. А. Мгебров. Жизнь в искусстве. М.— Л., Изд. Academia, 1932, стр. 387.

вопрос об отношении знаков искусства к действительности, непосредственно воплощенной в звуковых образах фильма.

4. СТРУКТУРА ФИЛЬМА И КОМПОЗИЦИЯ КАДРА. В той массовой кинематографической продукции, которая принадлежит к четко выкристаллизовавшимся жанрам, можно обнаружить последовательно выделяющиеся стандартные блоки, из которых складывается структурная схема любого фильма этого жанра. Их исследование успешно ведется методами, сложившимися под влиянием работы В. Я. Проппа о морфологии волшебной сказки. Формулируя задачу своего исследования, В. Я. Пропп во введении к своей работе ссылается на разбор сказки в «Теории прозы» Шкловского*. Но характерно, что сам Шкловский в своем анализе сказки руководствовался, в частности, сравнением с построением фильма**. Самая установка на синтаксический анализ последовательности единиц, общая для Проппа и Шкловского, была близка к монтажному мышлению кинематографистов и теоретиков кино того времени.

После перехода от немого кино к звуковому оказалось, что функцию передачи ритма может взять на себя звук; это освобождает режиссера от необходимости короткого монтажа там, где он мешал бы повествованию. Поэтому в звуковом кино постепенно возрастает длительность кадра и особенно важной становится проблема его композиции***.

Было бы односторонним (и даже неверным именно со структурной точки зрения) не учесть этого в соответствующих разборах. Поэтому возникает задача соединить исследование макроструктуры фильма (где уже есть такие достаточно серьезные образцы, как детальный разбор «основных синтагм» фильма «Прощайте, Филиппины!» Розье в книге Метца) с изучением микроструктуры каждой синтагмы (монтажной фразы) и составляющих ее кадров. Правда, в упомянутом анализе Метца начало фильма Розье охарактеризовано в очень общих чертах, как изображение работы на телевидении в целом*. Сложная пространственная композиция этих кадров, использующих приемы «киноправды», осталась за пределами анализа фильма, производимого как бы «с птичьего полета». Между тем даже по отношению к упомянутым жанрам массовой продукции напрашиваются выводы, касающиеся связи композиции кадра с сюжетом.

В вестернах неотъемлемой частью структурной схемы фильма является столкновение героя с противниками (обычно превосходящими его численно) в «салуне». Это обычно момент, следующий за экспозицией и начинающий развертывание сюжета. Но существенно то, что экспозиция протекает на фоне обычного пейзажа Дальнего Запада или в интерьере незатейливого дома. Между тем композиция кадров в «салуне» обычно очень сложна: оператор использует многослойную декорацию, обилие предметов и людей и т. п. В цветных вестернах недавнего времени эти кадры характеризуются и большей сложностью живописной фактуры (ранее световой).

Приведенный пример — один из многих, которые можно было бы разобрать для иллюстрации взаимосвязи между композицией кадра и структурой фильма в целом. Едва ли не наиболее ярким доказательством этого тезиса может быть глубинная композиция, которая у таких виртуозно владеющих ею мастеров, как Уайлер, обычно служит для полифонического ведения нескольких тем внутри одного кадра**. В фильме Уайлера «Тупик» про-

---

* В. Я. Пропп. Морфология волшебной сказки. М., «Наука», 1969, стр. 20.

** В. Б. Шкловский. О теории прозы. М.— Л., «Круг», 1925, стр. 39.

*** Указанное структурное соотношение между звуком, монтажом и композицией кадра очень отчетливо сформулировал С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения, т. 2, стр. 453.

* C. Metz. Essais sur la signification au cinéma, pp. 151—152.

** Ср. замечания о «Лучших годах нашей жизни» (развивающие известные мысли А. Базена) в статье R. Durgnat. Ebb and Flow. Images of the Mind, part 2—«Films and Filming», 1968, August, p. 16. Следует подчеркнуть, что в глубинной композиции метонимичность детали на первом плане (например, деталей внутренней обстановки комнат в «Иезавели») совмещается с показом всей сцены в целом, соединяемой с деталью метонимически (по смежности), а не метафорически (в отличие от двойной экспозиции, например, в экспериментальном фильме «Относительность»).

тивопоставление переднего плана и фона переплетается с двумя или тремя тематическими конфликтами: небоскреба (и его обитателей-богачей) и трущоб (и их населения), богатого мальчика и беспризорных детей, девушки из небоскреба и девушки из трущоб, гангстеров и всего остального населения квартала. В «Иезавели» и «Лисичках» этот же прием композиции кадра подчеркивает противопоставление героини (Бэтт Дэвис в обоих фильмах) и всех остальных персонажей. Глубинная композиция (как и непрерывное движение камеры, например, у Ж. Ренуара в начале «Человека-зверя», где передается точка зрения героя — машиниста, глядящего на бегущие впереди рельсы), следовательно, является не просто средством организации пространства, а сама имеет определенную знаковую функцию: сюжет может быть воплощен не в последовательности кадров в монтажных фразах, а в композиции кадра-эпизода.

Роль глубинной композиции кадра для выявления темы в широкоэкранном фильме можно показать на таком фильме Антониони, как «Ночь», и в особенности на фильме Алена Рене «Прошлым летом в Мариенбаде», родственного «Правилам игры» Ренуара (если не прямо связанного с ним по происхождению) как этой стилистической чертой, так и общей психологической атмосферой, с ней сопряженной. У Алена Рене этот пластический прием последовательно используется для противопоставления героя и фона — других персонажей, находящихся в отеле. Игра на степени отчетливости изображения первого плана и глубинного фона намечена уже в сценарии фильма*. В фильме Рене этот чисто кинематографический способ организации пространства в кадрах внутри отеля постоянно противопоставляется традиционной живописной перспективе, воплощенной в намеренно стилизованной повторяющейся статической картине парка и в подчеркнутой «перспективности» театральной декорации в сцене спектакля в начале фильма.

Звуковой образ, имеющий в этом фильме особое (иногда самодовлеющее) значение, отделен от зрительного так, что иногда по мере приближения камеры к говорящему его голос умолкает, то есть звуковая композиция кадра может быть обратна зрительной.

Исследование глубинной композиции, существенно продвинувшееся после работы Базена об Орсоне Уэллсе, установило функциональную ее связь с интерьерами, передающими настроения удушья, как в упомянутых выше «Мариенбаде» и «Правилах игры». У Орсона Уэллса это использование глубинной композиции еще в фильмах 40-х годов связывалось с такими способами ограничения пространства, как потолки* (у Уайлера способы ограничения чаще были вертикальными, чем горизонтальными, как в том же «Тупике»). Эта черта композиции кадра, обычно рассекаемого горизонтально, сохраняется и в таких поздних фильмах Уэллса, как «Фальстаф», где рассечение кадра и помещения на две части служит для противопоставления действующих лиц, как в эпизоде, где друзья следят сверху за любовной сценой Фальстафа.

Глубинная композиция кадра непосредственно связана с выбором точки зрения, которая является ключевым понятием поэтики композиции, разработанной по отношению к словесному искусству в трудах М. М. Бахтина, Г. А. Гуковского и других наших исследователей. В отличие от чисто синтаксических исследований композиции в духе раннего Шкловского и Проппа учет точки зрения позволяет принять во внимание как факторы семантические (смысловые), так и прагматические (связывающие произведение искусства с его потребителем-зрителем). По

* A. Robbe-Grillet. L'année dernière à Marienbad, Paris, 1961, p. 48.

* С этой точки зрения значительный интерес могло бы представить сравнение категории пространства у Кафки, который в «Процессе» последовательно описывает замкнутые городские помещения (в частности, коридоры верхних этажей), служащие фоном его повествования, и у Орсона Уэллса, недаром предпринявшего опыт кинематографического воплощения Кафки. К истории глубинной композиции у Уэллса см. P. L. Ogle. Technological and aesthetic influences upon the development of deep focus cinematography in the United States. — «Screen», vol. 13, 1972, № 1; M. C. Ropars-Wuilleumier. Narration et signification: un exemple filmique. — «Poétique», 12, 1972, p. 518.

сходному пути идет Пазолини, который вводит различие между кинопрозой и кинопоэзией, основываясь на том, что в кинопоэзии (например, у Антониони) передается «несобственно прямое видение» мира, в чем Пазолини видит кинематографический аналог несобственно прямой речи — формы передачи внутреннего монолога, намеченной еще в XIX веке, но получившей особое развитие в прозе нашего века. Эти идеи Пазолини (и особенно данные им образцы синтаксических разборов образцов кинопоэзии и кинопрозы) представляют тем больший интерес, что именно эта проблема на материале словесного искусства была изучена М. М. Бахтиным*.

С этой точки зрения может быть исследовано различие не только между жанрами кино, но и между кино и другими искусствами. Наиболее проницательные теоретики искусства давно уже указывали на то, что в театре непреодолимую трудность представляет передача сцены глазами действующего лица, например, короля в сцене «мышеловки» в «Гамлете»**. В кино же удается достигнуть именно ви́дения сцены на экране глазами действующих лиц: в качестве примеров можно указать на спектакль в «Мариенбаде» Алена Рене и в начале «Как в зеркале» Бергмана. На этом же основаны и возможности использования «экрана на экране» не только для киноцитат (цитата из «Страстей Жанны д'Арк» Дрейера в «Жить своей жизнью» Годара и т. п.), но и для установления того, что кибернетики назвали бы «обратной связью» со зрителем (как в «Человеке с киноаппаратом» Дзиги Вертова) и для показа фильма в процессе становления («Все на продажу» Вайды, «8½» Феллини, «Американская ночь» Трюффо).

Ранние фильмы даже наиболее искусных мастеров 10-х и начала 20-х годов характеризовались той неподвижной «точкой зрения», которая была неизбежна в «домонтажном» кинематографе с одной точкой съемки. Но уже в этот период было осуществлено то, что казалось немыслимым в театре: зритель должен был смотреть на происходящее глазами того из персонажей, который в этом кадре выбирался в качестве «точки отсчета». В сцене бала в фильме Протазанова «Отец Сергий» (1917—1918) бал показан глазами Николая I (включенного в кадр на переднем плане, как бы для пояснения того, что передается именно его ви́дение).

Одно из существенных отличий голливудских фильмов времени процветания Голливуда от принципиально противоположных им по своей философской и эстетической структуре фильмов (например, ранних эйзенштейновских) теоретики кино видят в том, что в голливудских лентах все происходящее в кадре постоянно показывается с точки зрения одного персонажа, с которым должен себя отождествить зритель*. Последовательное переключение с точки зрения одного персонажа на дополнительную по отношению к ней (или ее исключающую) точку зрения другого персонажа лежит в основе «эффекта Куросавы», достигнутого в «Расёмоне»**. Широкое введение внутреннего монолога в фильмах последнего десятилетия («8½» Феллини, «Земляничная поляна» Бергмана и др.) представляет собой существенное изменение в точке зрения, передаваемой фильмом, что и было верно отмечено Пазолини в его теории кинопоэзии. В кинопоэзии меняются характерные черты кинематографического времени, так как соединяются кадры, относящиеся не только к настоящему и прошлому, но и к будущему («Война окончена» А. Рене).

Каждое из подобных завоеваний кино должно быть осмыслено в более широком историческом контексте развития кинематографа. Структурный анализ языка не может сам по себе решить эту задачу, но он дает вспомогательные средства для истории кино и критики современного кино.

---

* В. В. Иванов. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики. — «Труды по знаковым системам», VI, Тарту, 1937 (там же см. о роли понятия высказывания для языка кино).

* См. об этом подробнее в цитате из трактата А. А. Флоренского «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях», приводимой в кн.: Б. А. Успенский. Поэтика композиции, стр. 8.

* R. Durgnat. Ук. соч., p. 15.

** См. об «эффекте Куросавы»: Н. Клейман. Кадр как ячейка монтажа.—«Вопросы киноискусства», вып. 11. М., «Наука», 1968.

С птичьего полета, или Об одной семиотической аберрации

Е. Левин

Семиотический анализ поэтики кино, при всем различии его конкретных методов и результатов, исходит из общего постулата: кадр есть знак. Такова аксиома. На ее острие возводится здание, верхние этажи которого скоро скроются в облаках; строители знают все языки мира, но не всегда понимают друг друга, когда рассуждают о том, что же они строят, как и зачем; однако башня все растет и растет.

В самом деле, если мы принимаем за неопровержимую истину тот факт, что кадр есть знак, то система кадров выступает знаковой системой, а поскольку таковой является и естественный язык, то система кадров может быть названа «языком кино» и рассмотрена как обычный семиотический объект.

Такое развертывание исходной аксиомы в семиологическую теорему безупречно с формально-логической точки зрения. Но какую эстетическую реальность описывает эта теорема? Вот центральный вопрос, обращенный в данном случае к Пазолини, и ответ на него вовсе не так очевиден. Пазолини уверен, что он исследует художественное поле фильма, его кинематографический спецификум. Так ли это? Давайте разберемся.

Начать нужно с истоков концепции. Вдумаемся в ее исходную аксиому.

1. Является ли кадр знаком?

Вяч. Вс. Иванов утверждает: да, является, ибо в кадре есть две стороны — означающая (все внешние зрительные и звуковые характеристики кадра) и означаемая (значение); первая воспринимается чувственно, вторая, надо полагать, рационально. Поэтому кадр как знак тождествен, например, цвету светофора: цвет здесь воспринимается зрением, а его значение — разумом, подобно тому, как это было с красным флагом в первой копии «Броненосца «Потемкина»... Но постойте, постойте, разве так?

Цвет флага у Эйзенштейна — существует ли он в фильме только как цвет, только как означающее? А что такое тогда здесь означаемое и как оно возникает? Что именно означает красный флаг, поднятый взамен андреевского на броненосце? Победу восстания? Грядущую победу революции? Саму революцию? Кульминацию эпизода? Идейную кульминацию фильма? Знаком чего выступает здесь красный флаг?

С светофором все ясно: красный цвет однозначен, его смысловое значение возникает лишь в данной ситуации, которая машинисту известна, а предметное значение красного цвета светофора исчерпывается тем, что он отсылает машиниста к другому объекту (процессу, явлению), указывает на него — к ситуации помехи движению на дороге (помимо литературы, указанной в статье Вяч. Вс. Иванова, см.: Л. О. Резников. Гносеологические вопросы семиотики. Л., 1964; Л. А. Абрамян. Основные понятия семиотики. — «Вопросы философии», 1966, № 10; А. А. Ветров. Выражение и обозначение. — «Вопросы философии», 1970, № 1). Ведь сам по себе красный цвет не связан имманентно ни с помехой, ни с опасностью, он в смысловом отношении нейтрален. И предметное, и смысловое значение цветов светофора — чистая условность, результат «общественного договора».

Но ведь красный флаг на «Потемкине» вовсе не тождествен светофорному цвету! Здесь только внешняя аналогия, скрывающая принципиальное различие. Красный цвет — это действительно знак революции. Но флаг броненосца не исчерпывается своим цветом как знаком революции. У Эйзенштейна кадр подъема красного флага не есть цвет плюс флаг. Этот кадр формально обладает знаковыми, предметным и смысловым значением, ибо «отсылает» зрителя к сложному социально-мировоззренческому и нравственно-психоло-

гическому комплексу, но весь этот комплекс... заключен в ликующем красном флаге, победно, неостановимо ползущем по мачте, так что этот кадр, нарушая семиотическую конвенцию, отсылает нас не к другому, внеположному ему предмету, а к самому себе! Он многозначен в себе самом. Предмет, к которому «отсылает» зрителя кадр — революция — неотделим от флага, заключен в нем, флаг здесь, в конкретном контексте всего эпизода и всего фильма, и есть выражение самой революции, она сама как художественная реальность. Так что в данном случае предметное значение кадра есть одновременно и его смысловое значение, оба они заключены в нем самом и переходят друг в друга; вопреки азам семиотики кадр оказывается знаком... самого себя. Ибо он не обозначает революцию, а выражает ее.

Следовательно, этот кадр из «Броненосца «Потемкина» не является знаком.

Правило или исключение?

Вот люмьеровский кадр-фильм «Прибытие поезда». Он обладает предметным значением, его «внешние зрительные характеристики» отсылают нас к другому объекту — к реальному поезду на реальном вокзале. И поскольку наш жизненный опыт включает в себя этот фрагмент реальности, кадр обладает для нас и смысловым значением. Поэтому кадр-фильм Люмьера может быть описан как знак-указатель.

Но с одной существенной оговоркой.

«Знак есть предмет, отсылающий организованную систему (организм или кибернетическое устройство) к другому предмету при помощи следа этого другого предмета, следа, оставленного прошлым опытом»*. Однако кадр «Прибытие поезда», сверх значений предметного и смыслового, обладает еще одним качественным измерением: степенью подобия. Здесь кадр не просто отсылает к предмету, не просто обозначает его, но воспроизводит, изображает. И степень изоморфности имеет первостепенное значение — новое по отношению к предметному и смысловому значению знака. Точнее, смысловое значение люмьеровского кадра зависит от степени его подобия отражаемому объекту. Здесь уровень изоморфности изображения выступает величиной содержательной, существенной, смыслоразличительной. Кадр прибытия поезда не только отсылает нас к реальному явлению — он дает изобразительную модель явления, причем уровень изоморфности модели есть собственное, «личностное» качество кадра, не всецело обусловленное его знаковой природой. Оно выводит люмьеровский кадр за пределы знака: кадр приобретает самостоятельное значение не как подобие объекту, а как с т е п е н ь подобия.

Люмьеровский кадр и знак, однако, роднит общий признак: однозначность. В тот период, когда кинематограф был движущейся фотографией, а не самостоятельным искусством, кадр оставался невыразительным, не выступал явлением художественного ряда. Киноизображение исчерпывалось своим непосредственным пластическим, зримым содержанием, кадр репрезентировал объект (момент) реальности кинотехническими средствами — и только эстетического содержания в нем не было. Репрезентативная функция оставалась его единственной функцией. Однозначность киноизображения «люмьеровского» периода обусловила его знаковую природу, но будь первичный кинокадр только знаком, он не смог бы развиваться и стать выразительным, киноискусство не возникло бы. Весь секрет в том, что знаковая природа не исчерпывает значения «люмьеровского» кадра: в нем есть некоторый избыток, сверхзнаковость, которая и выступает субстратом дальнейшей эволюции исходного киноизображения. Поэтому даже эстетически невыразительный, однозначный «люмьеровский» кадр нельзя считать знаком в строгом смысле термина. Конечно, в ряде конкретных случаев, когда сверхзнаковость первичного кадра игнорируется как несущественная, возможно упрощение. Но в данном контексте именно этот признак является фундаментальным и выступает непосредственным объектом теоретического анализа. Отвлечение от сверхзнаковости «люмьеровского» изображения в

* А. А. В е т р о в. Семиотика и ее основные проблемы. М., 1968, стр. 28

нашем случае превратило бы кадр в бессодержательную абстракцию, с которой можно делать все, что угодно.

Рассмотрим теперь выразительный кинокадр-мизанкадр (термин С. М. Эйзенштейна). Киновыразительность вполне сложилась в течение третьего десятилетия истории кино. Выразительность кадра может быть описана как процесс и одновременно результат эстетической субъективизации отраженного в кадре объекта (момента) реальности. Специфическая киновыразительность выступает новой, второй функцией кадра — эстетической, порожденной репрезентативной. Сверхзнаковое — «личностное» — содержание «люмьеровского» кадра перерастает в выразительное содержание нового изображения, в авторское, личностное содержание уже без кавычек. Степень подобия объекту превращается в степень выразительности объекта, то есть в новый, эстетически преобразованный объект. Мизанкадр становится явлением художественного ряда и выступает диалектическим единством объекта реальности и субъекта (художника) — единством, выражающим эстетическое отношение субъекта к объекту. Выразительный кадр можно интерпретировать как единство его репрезентативной и эстетической функций, причем репрезентативная функция выступает как форма существования эстетической, а эстетическая — как содержание репрезентативной. Это единство, рассмотренное с «обратной точки», есть единство формы и содержания мизанкадра. В знаке, как напоминает Вяч. Вс. Иванов, различают две стороны — означающую (включающую все зрительные и звуковые характеристики кадра) и означаемую, к которой относится значение кадра в структуре целого фильма. Но мизанкадр не знает этого различия: все его внешние характеристики выражают его значение в структуре целого фильма: лишь постольку они и явлены, поскольку суть выразительные характеристики. Нет в мизанкадре внешних характеристик, сверх и помимо выразительных: все они сливаются в форму кадра, выражающую его содержание. Значение кадра в структуре фильма постигается лишь через его форму, а она не пребывает как нечто внеположное эстетическому содержанию кадра. Мизанкадр, в отличие от знака, внутренне противоречив, он есть процесс, борьба и единство противоположностей — двух своих функций — формы и содержания. Он представляет собой художественное единство, в котором означаемое и означающее переходят друг в друга и суть стороны и моменты друг друга. Поэтому мизанкадр далеко выходит за пределы знака. В нем в отличие от невыразительного кадра, репрезентация объекта — лишь средство, а целью является эстетическое преобразование объекта, создающее новую художественную реальность. Мизанкадр как феномен этой реальности многозначен: он не просто воспроизводит, изображает момент действительности, но выражает его — выражает в единстве объекта и авторского к нему отношения.

Выражение объекта в данном случае не совпадает с обозначением объекта. Мизанкадр не обозначает протекавший перед камерой момент реальности, не отсылает к нему, потому что этот момент как таковой не изображен в кадре, он уже преобразован, превращен в нечто иное — в явление художественного ряда, которое зритель и воспринимает. Иными словами, мизанкадр отсылает зрителя не к реальному объекту, как он существовал до и помимо съемочного аппарата, а к эстетически преобразованному, то есть «отсылает» к своему всеобщему выразительному содержанию. Его же нет нигде до, помимо и вне мизанкадра.

Но, может быть, мизанкадр и должен как знак отсылать нас не к реальному, а к эстетически преобразованному объекту? Если так, то мизанкадр отсылает нас к самому себе, выступает знаком самого себя и не есть знак в строго семиотическом смысле термина.

Знаком выразительный кадр не является еще и потому, что он свое значение полно раскрывает лишь в определенном монтажном контексте, лишь в составе кинообраза. И это, в сущности, главное. Мизанкадр выступает частичным кинообразом, он не существует в художественном ряду фильма как изолиро-

ванная, отграниченная данность, как «для-себя-бытие». Его реальное выразительное содержание-значение реализуется во взаимодействии с другими мизанкадрами данного монтажного контекста, он принципиально ориентирован на такое взаимодействие. И это обстоятельство, отмеченное и Вяч. Вс. Ивановым, сразу же лишает нас права вырывать кадр из контекста и считать, что он — изолированный, абстрагированный — обозначает определенный объект (момент) реальности.

Выразительный кадр в своей многозначности есть отрицание самого себя как знака, «снятие» знаковости как своей противоположности. Отождествление художественной выразительности и обозначения в семиотическом смысле термина уничтожает специфику мизанкадра и включает его в нехудожественный, внеэстетический ряд. Мизанкадр как знак эстетически бессодержателен, и система, оперирующая с ним, описывает не фильм, а нечто ему внешнеподобное.

Но сторонники семиотической концепции киноискусства ссылаются на Эйзенштейна как на своего предшественника и единомышленника. Отрицать не станем, Эйзенштейн иногда называет кадр знаком и говорит, например, так: «...Главнейшая функция крупного плана в нашей кинематографии — не только и не столько п о к а з ы в а т ь и п р е д с т а в л я т ь, сколько з н а ч и т ь, о з н а ч а т ь, обозначать»*. Однако не будем торопиться: абзацем ниже, на той же странице, режиссер пишет: «...Нас привлекла в методике крупного плана именно удивительная его черта: создавать новое качество целого из сопоставления отдельного»**. Мысль Эйзенштейна здесь и в других случаях совершенно ясна: речь везде идет о природе и специфике кинообраза, создаваемого взаимодействиями выразительных кадров, о природе выразительности кадра, и в контексте цитируемой статьи понятия «значить», «означать», «обозначать» суть синонимы киновыразительности, перерастающей в кинообразность. По Эйзенштейну, в практике американского кино крупный план был открыт и использован как средство п о к а з а объекта, как узнавание объекта, в советском же киноискусстве крупный план осознался как в и́дение, способ о ц е н к и в и д и м о г о, как средство т р а к т о в к и объекта, то есть как в ы р а з и т е л ь н о е средство, создающее новое художественное качество, полностью реализуемое в процессе сопоставления мизанкадров — в монтажном образе. Эйзенштейн употребляет здесь и в других местах понятия, ставшие позднее семиотическими, не строго, а синонимически. Кадр обозначающий есть для режиссера антипод сообщительного, показывающего, представляющего кадра, а обозначение — синоним выразительности. Конечно, каждый волен интерпретировать Эйзенштейна по-своему. Я же убежден, что созданная им общая теория киновыразительности и кинообразности — несемиотическая теория. Киновыразительность как новое, специфическое качество кадра и кинообразность как новое художественное качество монтажной системы кадров не сводимы к изобразительности, которую можно отождествить по законам аналогии с иным предметом, объектом. Выразительность и образность не исчерпываются изобразительностью, а вырастают из изобразительности, выступают ее избытком, а избыток этот никак не укладывается в рамки знака. Переход предметности изображения в «сверхпредметность» (термин Эйзенштейна) выразительности и образности — это рождение кинематографической специфики, и она несоизмеримо более сложно соотносится с объективной действительностью, чем знак с обозначаемым объектом.

Отождествление Пазолини-теоретиком кадра и знака есть отождествление изобразительности и выразительности, превращение второй в первую, то есть игнорирование киноспецифики на уровне кадра. Такая методология, будучи последовательной, должна привести к игнорированию специфики искусства вообще. И Пазолини вполне логично по этому пути идет. Поскольку для него знаки театра — это те же знаки действительности, то театр как х у д о ж е с т в е н н а я реальность попро-

* С е р г е й Э й з е н ш т е й н. Избранные произведения в шести томах, т. 5, стр. 166.
** Т а м ж е.

сту исчезает за ненадобностью. Прокламируемый режиссером «новый театр слова», заметим, должен обойтись без сцены, без декораций, без костюмов и без мимики; непонятно только, почему разнообразие мизансцен нужно всего лишь сводить к минимуму — вполне можно и от них отказаться, как и от сценического действия, разумеется. Полная удача ожидает «новый театр слова», если он освободится и от актера, заменив его соответствующим знаком реальности, что приведет, правда, к исчезновению самого слова как слова выразительного, но оно ведь и не нужно в данной системе, как и всякая иная художественная выразительность. Что же остается? Как пишет Вяч. Вс. Иванов, «реальное заводское помещение и игра без костюмов». Но, простите, какая уж тут игра! Всякая театральная игра требует сценической условности, мера и формы ее могут быть различны, но остается изначальный признак театра как искусства — несовпадение рядов реального и художественного: на этом несовпадении и строится всякое искусство и процесс эстетического восприятия. Новый театр Пазолини — «статуй-шпрех-театр» — явлением искусства окажется лишь в том случае, если предстанет новой формой театральной выразительности, иначе его нужно будет рассматривать в каком-то другом ряду явлений. Но театр без театра, выполняющий тем не менее функцию его,— это архаичная утопия. Стремление режиссера свести до минимума поэтику современного театра или вовсе от нее освободиться было бы понятным, если бы диктовалось поисками новых выразительных средств, новой меры сценической условности и служило обновлению театра, призванного решать небывалые задачи, как это было с ранним Эйзенштейном: для него бурная детеатрализация сценического действия обнаружилась формой и этапом его ретеатрализации. В «Противогазах» Эйзенштейн действительно вышел за пределы театра, но для того, чтобы войти в сферу нового искусства, а не отождествлять искусство и реальность.

Пазолини считает, что знаки кино суть запись знаков действительности, и вводит понятие «кинемы» — элементарной единицы языка кино. При этом он беспечно не определяет содержание и объем понятия «элементарность» в данном случае — а это фундаментальное, исходное, концептуальное, системосозидающее понятие! Поэтому кинемой считается и бурнус, и красный флаг на «Потемкине», и колесо у Абеля Ганса, и верблюд у Лелуша, и боги у Ланга и Эйзенштейна, и жирафа у Бунюэля, и пух из разорванной подушки во множестве фильмов, и коляска в том же «Потемкине» — словом, все, что изображено в кадре, в нескольких кадрах в целом или по частям. Следовательно, элементарная единица языка кино выделяется произвольно, в зависимости от контекста рассуждений, и неизбежно предстает неопределенной, эстетически бессодержательной. Неужели кадры верблюда в «Мужчине и женщине» — такая же элементарная единица языка кино, как детская коляска у Эйзенштейна? Что такое тогда сам этот язык? Предложенное Пазолини понятие не выдерживает критики, ибо с порога абстрагируется от кинематографического образа: просто игнорирует его. Конечно, можно договориться и назвать кинемой либо всякий объект, запечатленный в кадре, либо сам кадр, или монтажный образ, или монтажную фразу — но что это даст? Ведь давно известно, что в науку никакое понятие не должно вводиться без крайней необходимости. Переименованием кинотерминов ни теорию, ни практику обогатить нельзя.

Что же на деле дает семиотическая трактовка кадра как знака? Перечисление сходных или одинаковых съемочных объектов, фигурирующих в различных фильмах, описание контекстов, в которых употребляются сходные или одинаковые формальные приемы. Причем такое перечисление или описание представляет собой незамкнутый ряд примеров, внутри этого ряда принципиально необъяснимых: его можно длить без конца — поистине хрестоматийный образец «дурной бесконечности»!

Что могут дать кинотеории ряды кинем, приведенные, скажем, Вяч. Вс. Ивановым,— например, ряд кинем «пух, летящий из разор-

ванной подушки»? Лишь внешнее описание материала, который нужно исследовать. Сама семиотическая концепция сделать этого не в состоянии. Ведь, как замечает Иванов, анализ контекстов, в которых находится кинема, «в свою очередь предполагает каталогизацию разных сходных случаев» ее употребления. Но, по его же словам, для структуры каждого фильма с кинемой «пух из подушки» существенно ее место среди других кадров. Но это ее существенное место никак не отражено в длинном ряду указанных кинем. Что же получается? А вот что. Понять содержание и значение данной кинемы можно лишь в структуре конкретного фильма, а не в ряду сходных кинем, и исследовать нужно сам фильм, вне которого нет реального художественного содержания именно данной, а не любой другой сколь угодно сходной кинемы. Выходит, что для анализа каждой отдельной кинемы не нужен их ряд. Предварительная каталогизация оказывается целью самой себе. Круг благополучно замыкается. Если я хочу исследовать кинему летящего пуха в «Сладкой жизни», то мне ничем не поможет тот же пух в «Золотом веке» и во всех других фильмах. Лишь завершив анализ, я смогу обратиться ко второму фильму, к третьему, к десятому, и в каждом случае передо мной — конкретная эстетическая реальность, требующая собственно киноведческого анализа. Исчерпав ряд фильмов, я сравню полученные результаты и смогу изучать уже этот новый материал, но опять методом теории кино. Интересно при этом будет выяснить не то, что в разных фильмах употреблена одинаковая кинема, а то, как в каждом случае она *преобразовывается* и входит в образную систему произведения. Знать, конечно, наличие ряда кинем полезно, и сам термин будет обозначать реальный объект, преобразуемый в фильмах в художественную реальность. Но такая кинема не есть единица языка кино. Она входит в образную систему фильма, но не обозначает ее элементарный уровень.

Но разве для того, чтобы исследовать путь кинемы от объекта действительности до эстетического феномена, необходимо считать кадр знаком? Неужели только семиотический подход позволяет припомнить и описать сходные или одинаковые объекты и приемы в разных фильмах?

На деле, если заглянуть за декларации, обнаружится, что семиотическая концепция фильма сводится к простой каталогизации случаев сходства и подобия и исчерпывается скромной описательностью, вовсе не требующей признания кадра знаком. Что ж, и это неплохо, потому что прибавит, несомненно, киноведению внимательности и зоркости в той мере, в какой поможет составлять различного рода «систематические каталоги», острее ощущать, что отдельные фильмы существуют лишь в общем потоке истории кино. Но само историко-теоретическое исследование фильма *не нуждается* в логико-понятийном аппарате семиотики, в ее исследовательском методе и в новых, гибридных лингво-кинематографических понятиях.

Сознавая, видимо, недостаточность, условность своих новых терминов, Пазолини вводит понятие «образ-знак». Строго говоря, этим он нарушает семиологическую конвенцию, ибо расширительно толкует понятие знака. Но последуем за режиссером к проблеме соотношения кинообраза и знака.

2. Является ли кинематографический образ знаком?

Кинообраз, от локального образа монтажной фразы до всеобщего образа фильма, вырастает на основе изобразительного ряда произведения как его новое художественное качество, несводимое к изобразительности и к выразительности отдельных кадров. Простоты ради рассмотрим природу локального кинообраза.

Он возникает как процесс и одновременно результат взаимодействия мизанкадров, представляющих собой определенную монтажную систему. Выразительность мизанкадров превращается в образность монтажной системы — в монтажную образность. Она возникает в процессе всестороннего взаимодействия, взаимоперехода мизанкадров и есть их синтезирование в специфический вид эстетической материи, в которой «исчезают» вырази-

тельные изображения как отдельные, изолированные, отграниченные — они растворяются в едином художественном поле новосозданной структуры. Нагляднейший пример — «исчезновение» трех отдельных кадров в процессе создания локального кинообраза «взревели камни».

Подобно мизанкадру, но на более высоком уровне фильма, кинообраз вполне раскрывает свое содержание и значение во взаимодействии с другими образами конкретного монтажного контекста, а в итоге — в образной системе целостного фильма.

Обратимся к более сложному образу, названному Вяч. Вс. Ивановым знаком,— к детской коляске на одесской лестнице в «Потемкине».

В контексте эпизода линия коляски воспринимается как завершение всей трагедии на лестнице и выход за ее пределы, как образ предельной беззащитности и невиновности, сопряженный с линией солдат — с образом крайней жестокости и бесчеловечности: это «избиение младенцев». Но содержание образа возникает не только в его ссбственных изобразительных пределах (кадры самой коляски), а и во взаимодействии с фигурой и лицом матери: осторожно, тактично и явственно молодая женщина по всем характеристикам дана как несколько сниженный вариант мадонны. Далее, образ избиения младенцев создается и его местом в структуре эпизода. Мысленно передвинем линию коляски в начало или середину «одесской лестницы» — и мы утратим не только почти весь образ, но во многом и сам эпизод. Эйзенштейн здесь пошел на грубейшее нарушение реального правдоподобия и бытовой достоверности ради выразительности целого и монтировал коляску, следуя образной логике всего события. Ведь коляска катится по всей лестнице с самого ее верха, и солдаты уже не могли убить женщину, потому что к этому моменту находились далеко внизу. Но коляска должна была, по замыслу режиссера, еще раз повторить — на более высоком эмоциональном уровне — весь страшный путь, вновь и на более высоком градусе накала сыграть всю трагедию, и режиссер катит ее не с того места, откуда она фактически могла в тот момент начать движение, а с самого верха лестницы. Эта условность тщательно подготовлена, а фабульная немотивированность скрыта точным выбором ракурса, крупности плана и времени появления на экране кадра матери с коляской. Зритель никакого нарушения «топографии» не замечает: он уже воспринимает не реальную протяженность самой лестницы как нечто отдельное, внешнее по отношению к происходящему, а изнутри водоворота событий переживает новое, кинематографическое пространство — время действия эпизода. Стало быть, содержание рассматриваемого образа возникает не абстрактно из отдельных изображений, а лишь в специфическом пространстве — времени, созданном монтажно.

Линия коляски прочерчивает своеобразный восклицательный знак к финалу, вздыбливает, как любил говорить Эйзенштейн, эпизод к кульминации — и всесторонне мотивирует выстрел броненосца «по штабу генералов» и монтажный образ «взревели камни».

Можно пойти дальше и показать, что образ «избиения младенцев» создается еще и взаимодействиями линии коляски со всеми другими образами эпизода, в первую очередь — кроме линии солдат, с линиями женщины в пенсне и женщины, у которой убивают сына,— в последней «свернута» коляска, осуществленная затем как «возгонка» (одно из любимых выражений Эйзенштейна) образа на более высокий уровень.

Следовательно, содержание и значение рассмотренного многозначного образа не заключено только в изображении коляски на лестнице. Если принять, что коляска есть знак, то, что она означает и к какому объекту отсылает? К чьей-то коляске, использованной на съемках эпизода? Ко всем другим фильмам, где фигурирует детская коляска? Но какое отношение они имеют к нашему кинообразу «избиения младенцев»? Ах, имеют? Тогда давайте анализировать. Но не абстрактные кинемы, а реальный монтажный контекст в образной системе всего фильма.

В итоге перед нами — знакомая эстетическая закономерность, а не семиотическая, налицо обычная художественная ситуация, а не знаковая. Пазолини изолирует локальный кинообраз так же, как и кадр, и приходит к тому же результату — к бессодержательной абстракции, к исчезновению специфической природы кинообраза, к отождествлению его с изображением.

Несостоятельны и попытки интерпретировать синекдоху как способ превращения предметов в знаки. В фильме, вопреки Метцу, часть становится не знаком целого, а самим этим целым, но в иной, превращенной форме: это образное инобытие целого. Эйзенштейн это убедительно показал на практике и обосновал теоретически. Пенсне, зацепившееся за канат, не заменяет судового врача Смирнова, а выражает его в авторском к нему отношении. Если бы пенсне было лишь заменой, то в эмоциональном отношении пенсне на канате и сам врач там же оказались бы тождественны, и замена ничего не дала бы. Все дело в том, что режиссер нашел не просто способ заменить в кадре врача чем-то другим, а замечательное средство киновыразительности. Не в знак-указатель превращено пенсне, а в элемент образа врача: здесь «часть вместо целого» есть «часть как целое», часть переходит в целое, а целое — в часть. Часть есть и часть и целое, а целое есть и целое и часть. В этих взаимопереходах и состоит смысл замены, секрет приема, тайна его действенности, иначе всегда выгоднее было бы показывать целое, а не часть! Ничего не поделаешь, такова диалектика кинообраза как *процесса*. В нем ничто не равно себе как изображению. Кадр с пенсне завершает характеристику судового врача и возвращает зрителя к ситуации с гнилым мясом, где пенсне было использовано как лупа (предшественник трансфокатора!) и тоже выступало синекдохой. В кино замена целого частью — способ выразительного развертывания целого: отсутствие целого в кадре есть его *выразительное* присутствие в нем.

Кинематографический образ не является ни знаком-указателем, ни образом-знаком. Он не обозначает конкретный феномен реальной действительности, а в той или иной мере выражает авторский замысел, отношение художника не к данному феномену, а к миру в целом. Между кинообразом и действительностью — гораздо более тонкие и сложные отношения, чем между знаком и объектом, не поддающиеся описанию линейной теорией.

Статья Вяч. Вс. Иванова дает много тому прямых и косвенных подтверждений. Вот одно из них. По его мнению, карнавал и его элементы, включаясь в язык кино, становятся образами-знаками, как, например, в эпизоде «Пир опричников» из второй серии «Ивана Грозного». Но каждый, кто не ограничится подобной констатацией внешнего сходства и вдумается в эпизод, увидит, что в нем карнавальности нет: она переосмыслена, преобразована: это зловещий карнавал навыворот, где традиционные карнавальные мотивы даны подчеркнуто с отрицательным знаком. Нетрудно показать, что преображение карнавальных моментов сопряжено у Эйзенштейна с мрачным пародированием ритуала жертвоприношения, где Иван — и Авраам, и бог, не совершающий подмены Владимира агнцем, а также с ироническим перефразированием финала драмы В. Гюго «Король забавляется», более, впрочем, известной по опере «Риголетто». Карнавальности как таковой, в чистом виде или как абстракции, нет в эпизоде пира, потому что карнавальность превращена в свою противоположность и осложнена другими мотивами, слита с ними: здесь побеждает смерть, а не жизнь, это антикарнавал—кровавая игра не по правилам, издевательство и над игрой, и над жизнью, каннибальские веселости, как сказал однажды В. Шкловский.

Добавим, что понять судьбу карнавальности в пире опричников можно, лишь исходя из образа эпизода в целом и из его эстетической функции в художественной системе фильма. Ведь пир решен, как бесовское действо, поставленное и сыгранное самим Иваном, он живет, играя, однако горе и тем, кто хочет играть с ним по правилам, и тем, кто не желает играть вовсе: выхода и спасения нет, Иван — драматург, режиссер, актер и зри-

тель — «не читки требует с актеров, а полной гибели всерьез».

Грозный у Эйзенштейна стирает грань между реальностью и представлением: жизнь переходит в игру, игра — в жизнь, причем жизнь обесценивается тем, что превращена в кровавую игру не по правилам, а игра тем, что в ее ходе проливается настоящая кровь. Господствует субъективная тотальная ирония всемогущего «демиурга», навязывающего себя миру в качестве единственной нормы, ирония, выступающая всеобщей формой отношения Ивана к миру, ирония, которая в третьей серии сценария обращается на самого царя, когда он впадает в депрессивное состояние.

Пир опричников — замечательное осуществление эйзенштейновской идеи внутреннего монолога (который и у нас и за рубежом иногда еще сводят к «голосу за кадром»). Эпизод полно воплощает внутренний мир Грозного и разоблачает многие тайники его души. Это духовный портрет царя, нарисованный, точнее, поставленный и сыгранный им самим. Пир разворачивает характер эйзенштейновского Грозного в форме самооткровения. Ведь в отличие от новозаветного, перед нами — откровение Иоанна не о мире, а о себе самом, и все призраки и фантомы, все чудовища и звери из бездны суть ипостаси царя, ибо бездна — это его душа.

Пир опричников — эпизод из откровения Иоанна IV, а весь фильм можно рассматривать в круге вариаций на тему апокалипсического времени.

Ясно, что лишь в сложном контексте всего фильма следует изучать роль и судьбу карнавальной традиции в эпизоде фильма, само указание на ее наличие ровно ничего не объясняет и оказывается попросту неверным. Что поделаешь, в искусстве нет явлений уникальных и в то же время аналогичных чему-то иному.

Оно дразнит легкостью и доступностью аналогий, а когда пытаешься с помощью этих эффектных внешних подобий рассмотреть суть предмета, то приходишь в себя верхом на деревянной лошадке: взад-вперед и ни с места.

У Пазолини — явная семиотическая аберрация. Он считает, что кино пользуется знаками-указателями, в которых означающая сторона непосредственно указывает на означаемый предмет. Но это относится лишь к отдельному изображению, да и то к эстетически невыразительному, а разве фильм состоит из них?

Да, считает режиссер! По его мнению, фильм — это запись «первичного языка действий», то есть фотографическая фиксация языка действий. Правда, оговоркой о кадре-эпизоде он пытается ввести в ленту эстетический фактор — кинематографически преобразованное время. (Как будто оно в произведении пребывает абстрактно, вне связи с протекающими в нем процессами!) Однако коготок увяз — всей птичке пропасть. Почему исключение сделано только для времени? А пространство, связанное с временем настолько интимно, что они по отдельности просто не существуют? (В фильме, как давно известно, есть единое образное кинематографическое пространство-время.) А фактуры? ритмы? темпы? И все остальное, существующее как реальное художественное содержание? Оговорки Пазолини, если развить их последовательно, не оставляют от его концепции камня на камне. Но сам режиссер скован семиологическими предрассудками: придя недавно к выводу, что кино не ограничивается записью первичного языка действий (а зачем вообще надо было такое утверждать???), он переход от фиксации реальности как таковой к фильму, то есть к художественной реальности, сравнивает... с переходом от языка как системы знаков к конкретному высказыванию, изучаемому лингвистикой. Такое искусством абсолютно не спровоцированное сравнение (как далеко, оказывается, может завести внешняя аналогия!) может послужить основанием для того, чтобы и фильм изучался методами лингвистики, как система знаков. Гениально, но непрактично, как сказано в «Новых временах». Пазолини принимает на веру понятие «язык кино», хотя, как отмечает и Иванов, оно условно и, добавим, метафорично. Язык кино как особая сфера

искусства не тождествен естественному языку. Не имея возможности обсуждать сейчас эту сложную проблему подробно, добавлю только, что ссылки на Эйзенштейна и здесь неосновательны.

Да, Эйзенштейн частенько употреблял понятие «язык кино» и писал, например, так: монтаж есть «средство говорить, средство излагать мысли, излагать их путем особого вида кинематографического языка, путем особой формы кинематографической речи»*. Обратим внимание на то, что и в данном случае и во всех остальных Эйзенштейн не говорит о киноязыке вообще, а всегда применяет это понятие к какой-либо образной структуре фильма. Чаще всего он называет языком кино, киноречью монтаж, подчеркивая его особость, специфичность, указывая, что язык кино следует рассматривать как средство создания образности. В принципе и Эйзенштейн и мы с вами вполне можем обойтись без этого синонимического понятия: ни теория, ни практика кино от этого не пострадают.

Конечно, сопоставление двух форм речи стимулирует, побуждает к исследованию их общих и специфических черт, но отнюдь не к формальному, бессодержательному их отождествлению! Одна и та же наука не может описывать две разных сферы духовной деятельности. Либо это одна сфера, либо каждой из разных сфер нужна своя наука. Взаимодействие, взаимообогащение — прекрасно, но не подмена методов, не игнорирование той специфики, которая оказывается методу «универсалу» не под силу.

Поэтому и Эйзенштейн постоянно сопоставлял две сферы выразительности и изобразительности—языковую и кинематографическую — и показывал, что и в одной и в другой рождается образность, однако в каждом случае своя, и рождается не только по общим, но и по специальным законам.

Эйзенштейн достаточно четко объяснил, что закон, общий для языка и киноязыка, существует как общий лишь на уровне абстракции, а в конкретных сферах функционирования предстает всегда как специфический вариант, как конкретное проявление общего — сиречь отдельного. Язык кино требует изучения не как язык естественный или искусственный, формализованный, а как способ кинообразности.

Итак, если принять всерьез оговорки Пазолини, они изнутри разрушат его концепцию. А приняв всерьез всю концепцию, мы придем к отождествлению фильма с той реальностью, которую он отображает, то есть к уничтожению кинематографического спецификума. Такой фильм сведется действительно к записи знаков реальности, но будет он пребывать где-то далеко вне сферы киноискусства.

Концепция Пазолини, обойдя истинно художественный фильм сторонкой, весьма удачно описывает фильм ремесленный, дилетантский, состоящий из «стандартных блоков», заимствований, штампов, всяческих шаблонов, готовых решений, отработанных схем; в таком фильме, конечно, кадры и «образы» суть знаки: они быстренько отсылают нас к тем произведениям, которые кинематографистами-ремесленниками были осатанело растащены по кусочкам и заштампованы, обозначены под номерами, так что каждую легко найти и снять с полки.

Например, в ремесленном фильме «в надлежащем месте» кружатся белые березы — это кадр-знак, ничегошеньки в данном случае не выражающий, а смело отсылающий нас к той ситуации, где в первоисточнике такой же кадр выражал нечто значительное и истинное.

Сфера невыразительности, копирующая выразительность формально,— вот истинная область «нонартсемиотики», вот ее предмет.

Не случайно Иванов прямо пишет, что «общую структурную схему в разных фильмах одного и того же жанра легче всего установить на материале массовой кинопродукции (например, вестерне, где эта схема в большинстве случаев достаточно хорошо осознавалась и использовалась на практике самими создателями фильмов, в частности, голливудских)».

Действительно, эта установленная схема

---

* Сергей Эйзенштейн, т. 5, стр. 172.

все объясняет в фильмах «массовой продукции», в частности, в голливудских, но ничего — в фильмах художественных.

Между тем для киноведения аналогия — не результат анализа, а только его начало. Собственно же анализу предстоит показать, почему две вещи, по общей схеме одинаковые, в эстетическом отношении являются антиподами.

«В той массовой кинематографической продукции, которая принадлежит к четко выкристаллизовавшимся жанрам, можно обнаружить последовательно выделяющиеся стандартные блоки, из которых складывается структурная схема любого фильма этого жанра»,— пишет Вяч. Вс. Иванов. Такие блоки действительно можно там обнаружить. И для структуры ремесленного, эпигонского фильма это существенно. Но в структуре фильма художественного этих блоков нет: аналогия указывает лишь на то, что нужно изучить процесс дестандартизации блоков и «деблокирования» кинообразов. «Установка на синтаксический анализ последовательности единиц» отменяет киноведческий анализ взаимодействия конкретных образных структур.

Семиотическая концепция киноискусства на деле оказывается всего лишь теорией... графоманства в кино, прекрасно описывающей процесс «создания» вторичных — по отношению к искусству — опусов.

В то же время «нонартсемиотика», если она осознает свой предмет, может оказаться очень полезной киноведению. Поверьте, говорю это без всякой иронии. Такая сопутствующая теория, занимаясь псевдоискусством, освободит нашу науку от сверхурочной работы и всерьез поможет отделять зерна от плевел. Она же посильно будет способствовать активизации теоретической мысли, указывая на опасность сближения искусства и неискусства на практике и в теории. В этом качестве семиотический метод окажется вспомогательной дисциплиной киноведения, многообразно каталогизирующей и описывающей кинематографическую продукцию.

Но осмысление описанного материала, что наглядно и в очень обескураживающей для автора степени подтверждает и статья Вяч. Вс. Иванова, остается задачей марксистской теории кино.

Новые книги о кино

Актеры советского кино. Вып. 9. М., «Искусство», 1973, 303 с. с илл., 150000 экз., 1 р. 82 к.

Блейман М. **О кино — свидетельские показания.** М., «Искусство», 1973, 590 с., 9000 экз., 2 р. 51 к.

Бондарева Е. Л. **В кадре и за кадром.** О людях и фильмах белорусского кино. Минск, Изд-во Белорус. ун-та, 1973, 208 с. с илл., 1600 экз., 1 р. 16 к.

Гуральник У. А. **Фильмы, рожденные книгой.** М., «Знание», 1973, 48 с. с илл. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 8), 78420 экз., 11 к.

Ильин Р. **Изобразительные ресурсы экрана.** М., «Искусство», 1973, 176 с., 4500 экз., 95 к.

История советского кино. 1917—1967. В 4-х т., т. 2. 1931—1941. М., «Искусство», 1973, 511 с. с илл., 50000 экз., 3 р.

Клод К. **Бурвиль.** Сокр. пер. с франц. Л. Завьяловой. М., «Искусство», 1973, 128 с. с илл., 50000 экз., 52 к.

Козинцев Г. **Пространство трагедии.** Дневник режиссера. Л., «Искусство», Ленинградское отд-е, 1973, 232 с. с илл., 20000 экз., 1 р. 87 к.

Косматов Л. **Свет в интерьере.** Из творческой практики кинооператора. М., «Искусство», 1973, 119 с. с илл. (Б-ка кинолюбителя), 63000 экз., 24 к.

Лотман Ю. **Семиотика кино и проблемы киноэстетики.** Таллин, «Ээсти раамат», 1973, 139 с. с илл., 3000 экз., 26 к.

Пензин С. **Кино как средство воспитания.** Воронеж, Изд-во Воронеж. ун-та, 1973, 152 с., 3000 экз., 50 к.

Станимирова Н. **Спор о герое.** Эволюция темы Сопротивления в болгарском кино 1944—1971. М., «Искусство», 1973, 200 с. с илл., 10000 экз., 1 р. 12 к.

Теплиц Е. **История киноискусства.** Т. 3. 1934—1939. Пер. с польск. М., «Прогресс», 1973, 271 с. с илл., 2 р. 39 к.

Шахов Г. А. **Борис Тенин.** М., «Искусство», 1973, 143 с. с илл. (Мастера советского кино), 50000 экз., 60 к.

Умение стать необходимым читателю

О журнале казахских кинематографистов «Новый фильм»

Уже пятый год выходит в Алма-Ате иллюстрированный журнал «Новый фильм», широко знакомящий своих читателей с многообразными процессами развития советского, в особенности национального казахского кинематографа, с лучшими произведениями кинематографистов наших республик и прогрессивных мастеров зарубежного кино, с жизнью киностудий страны. И хотя срок издания невелик, журнал уже имеет свое лицо, свои плодотворные традиции. Складывающаяся индивидуальность журнала, его все более отчетливо прослеживающийся творческий почерк, конечно, не появились внезапно — они определились в процессе долгих и напряженных усилий всего коллектива, в результате активизации всей нашей критики, вызванной Постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». Так, в Постановлении ЦК отмечалось, что критикой «недостаточно глубоко анализируются процессы развития советской литературы и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций». И «Новый фильм» стремился внести и свою посильную лепту в исправление недостатков, указанных Центральным Комитетом партии.

Предыдущий год проходил под знаком 50-летия образования СССР. «Новый фильм» стремился достойно откликнуться на празднование этой исторической даты. На страницах журнала систематически печатались обзорные статьи, посвященные истории становления социалистического кинематографа, отмечались фильмы, единодушно признанные этапными, значительными событиями искусства, рассказывалось о сегодняшнем дне кино той или иной республики, которой посвящался очередной номер. В итоге с помощью разнообразных материалов в «Новом фильме» возникала весьма внушительная панорама роста советского кинематографа. И нельзя не отметить того достаточно серьезного резонанса, который начинания журнала получили в самой республике. Об этом красноречиво говорят цифры тиража издания: в начале года тираж — 68909, в конце года — 79459.

Журнал имеет несколько постоянных рубрик, заслуживающих внимания и одобрения. В публицистических очерках, напечатанных под рубриками «Люди казахского кино», «О тех, кто за кадром», «Из истории казахского кино», «Вехи славного пути», рассказывается о тех, кто давно начал свой трудовой и творческий путь, внес заметный вклад в развитие национального киноискусства, и о тех, кто только сделал свои первые шаги.

С интересом читаются статьи о встрече с С. Эйзенштейном тогда еще студентки, а сегодня второго режиссера Халимы Сулеймановой, о дебюте в художественном кино молодого режиссера-документалиста Ю. Пискунова, о творчестве старейшего писателя и сценариста Г. Мусрепова, об одном из представителей старшего поколения мастеров казахского документального кино Оразе Абишеве, о подвигах фронтовых операторов, которые и по сей день работают на студии, о режиссерах-документалистах Я. Смирнове и М. Дулэпо, о художниках-модельерах Ф. Федичеве и Г. Грачеве, директоре картины А. Шевелеве, начавшем свой трудовой путь

еще на «Межрабпом-Руси», о старейшем киномеханике А. Турчаке, «крутившем» еще первые, трехминутные ленты, и многих других. Целый ряд материалов, напечатанных в этих разделах, представляет несомненный интерес не только для значительного круга читателей, но и для специалистов, занимающихся историей казахского кино.

Широк тематический диапазон журнала. Публикации издания связаны самым непосредственным образом с разными точками на кинематографической карте мира. На его страницах печатаются репортажи и сообщения о том, над чем сейчас работают национальные студии нашей страны. Хорошо иллюстрированы информации о советских и зарубежных фильмах, выходящих на экраны республики в текущем месяце, короткие сообщения из-за рубежа. Постоянно печатаются в журнале материалы о кинематографиях стран Азии и Африки. В прошлом году, например, были напечатаны очерки и информации о киноискусстве ДРВ, Японии, Кореи, Индии, Сенегала.

По просьбе читателей журнал постоянно (хотя нам кажется, что это можно было бы делать чаще) рассказывает о казахских актерах и режиссерах: Шакене Айманове, Нурмухане Жантурине, Амине Умурзаковой, Шаре Жиенкуловой, Шарипе Бейсенбаеве, Нуржумане Ихтинбаеве. Кроме того, регулярно печатаются интервью с популярными актерами и режиссерами из других советских республик. Читатели «Нового фильма» могли познакомиться с творчеством М. Ульянова, А. Тарковского, В. Марецкой, Н. Бурляева, В. Самойлова, Н. Белохвостиковой, И. Горбачева.

Большое внимание уделяет журнал национальному документальному кино. Лучшими его страницами стали те, где были напечатаны материалы К. Айнагуловой, И. Харченко, Л. Енисеевой, режиссера Г. Новожилова и других авторов, написанные на хорошем журналистском уровне и посвященные казахским документальным лентам «Песня об акыне», «Достоевский в Казахстане», «Ак-марал», «Забытая песня», «Ильяс Джансугуров» и многие другие. В этом отношении журнал может стать примером и для других изданий, нередко грешащих недооценкой искусства экранной публицистики.

Приятно отметить тот факт, что «Новый фильм» помогает своим читателям ориентироваться в тематике документальных лент. Сообщения о выходящих документальных, научно-популярных и хроникальных картинах самых различных студий страны он помещает под рубриками «Кино — селу», «Кино — школе», «Фильмы об искусстве», «Для вас, агитаторы».

Удачно популяризирует журнал и литературу, посвященную творчеству мастеров экрана и проблемам киноискусства, выходящую в различных издательствах страны.

Не забыты здесь и те службы, которые помогают фильму дойти до зрителя. На страницах кинобюллетеня рассказывается о ценном опыте передовиков производства: кинофикаторов, прокатчиков, киномехаников, монтажеров-реставраторов, работников кинотеатров.

На третьей обложке значится, что «Новый фильм» — информационно-рекламный кинобюллетень. И, действительно, реклама здесь развернута достаточно широко, популяризация лучшего — в традициях журнала. Однако хочется отметить, что в пропаганде советского киноискусства он не ограничивается только рекламой и информацией, а ставит себе задачи значительней и серьезней. И вот о том, как реализуются эти намерения, нам бы хотелось поговорить подробней.

Задачи кинокритиков и теоретиков состоят прежде всего в том, чтобы способствовать развитию лучших традиций советского киноискусства, созданию фильмов высокого идейно-художественного уровня, пропагандировать талантливые произведения современности, намечать и видеть дальнейшие пути развития киноискусства, открывать социально-общественные проблемы, которые назрели для воплощения на экране, и обращать на них внимание художников. В такой же степени важно и необходимо воспитывать вкусы зрителя, помогать ему понять и разобраться в зна-

чении, достоинствах или недостатках того или иного фильма, подходить к кино не потребительски, а с желанием познать что-то новое в жизни, в мире, научить понимать законы искусства, отличать поделку от настоящего произведения искусства.

К сожалению, многие статьи, напечатанные на страницах журнала, еще не отвечают высоким требованиям, предъявляемым нашей партией к работникам печати.

Статьи, освещающие новые фильмы, бедны по мысли, в них нет самостоятельности суждений, а анализ фильма нередко сбивается на пересказ фабульных перипетий или же безудержное расхваливание, не подкрепленное никакими критическими доводами. Так, в статье, посвященной фильму «У нас на заводе» с удивлением читаешь фразу: «...И потому камера Александра Шеленкова и Иоланды Чен подчиняется одному приказу — снимать жизнь.

Что, конечно, не препятствует ни взлетам, ни широким волнующим картинам» (1972, № 15, стр. 7).

Подчас авторам журнала просто изменяет вкус, они нацеливают зрителей на фильмы, которые не только не стали достижениями отечественного кинематографа, но и просто являются слабыми в художественном отношении.

Как же иначе расценить завышенную оценку фильмов «Седьмое небо» или «Дерзость», о которых — несколько раз! — на страницах издания появлялись весьма похвальные отзывы.

Так в обзоре трех фильмов (1972, № 3) «Кочующий фронт», «Достояние республики» и «Дерзость» о последнем сказано следующее: «В конце 1941 — начале 1942 года под Винницей в обстановке невероятной секретности велось строительство восточной ставки Гитлера «Вервольф». Огромный подземный комплекс сооружался основательно и надолго.

Более 46 тысяч военнопленных, участвовавших в строительстве «Вервольфа», по окончании работы были замучены и расстреляны. Лишь немногим удалось вырваться из лап смерти. Одним из таких смельчаков был подполковник Советской Армии Василий Иванович Шиманский, подвигам которого и посвящен фильм.

...Изнывая от жажды, Шиманский рискует в кителе стрелочника подойти к колодцу у железнодорожного полотна. В это время мимо него проезжает поезд, у окна которого стоит Адольф Гитлер и самодовольно улыбается замершему у колодца «стрелочнику».

Только теперь Шиманский понял, для кого строилось укрепление. Он решает сделать все возможное для передачи тайны «Вервольфа» советскому командованию. Не найдя связи с подпольем, беглецы решили действовать самостоятельно и уничтожить поезд Гитлера. Но диверсии кончились неудачей: однажды Шиманский взорвал не тот состав, а в другой раз попал в облаву на железнодорожном мосту». Цель этого пересказа состояла, по-видимому, в том, чтобы поддержать фильм, вызвать к нему интерес зрителей. Но автор статьи не заметил, что, передавая сюжет, он невольно, сам не ведая того, добился совершенно противоположного результата: выявил пародийную сущность картины.

А вот что сказано о претенциозной и слабой картине «Седьмое небо»: «Авторы... ведут с экрана честный, открытый разговор о трудных судьбах, о любви, о верности долгу, о характере рабочего человека. И отрадно, что этот разговор получился принципиальным и острым» (1972, № 5). Так ли это? Критика, как известно, сочла фильм неудачей. Разумеется, у автора казахского журнала могла быть другая точка зрения на него. Но в таком случае он должен был бы наглядно, предметно п о к а з а т ь достоинства картины «Седьмое небо», а не ограничиваться безудержными похвалами.

Стоит вспомнить в данном случае и тот факт, что журнал, широко оповещая зрителей о талантливых, по-настоящему интересных произведениях отечественного киноискусства, зачастую все же оставался на уровне несколько расширенных аннотаций к фильму. Вряд ли читатели журнала способны получить пользу от такого рода аннотаций.

К чести журнала надо сказать, что в последнее время он все чаще старается вырваться за рубеж информативности, перейти границу беглых обозрений, печатает материалы, ставящие теоретические вопросы. В такого рода материалах возникает разговор о насущных проблемах сегодняшнего казахского кино, о причинах неудач или об осмыслении накопленных творческих достижений. В статье «Автор документального фильма и его герой» журналист Н. Колточник, анализируя некоторые документальные ленты, пишет: «...Реальные герои этих лент — достойные люди, имена которых окружены ореолом заслуженного уважения, а им посвященные фильмы, прямо скажем, не являют собой крупных удач. Почему же портреты не в полной мере созвучны оригиналам?» И обоснованно, логически аргументируя свои выводы, подводит читателя к основной причине неуспеха — низкому художественному уровню сценария (1972, № 3).

Интересно и аргументированно ведет разговор о современной теме на национальном экране кинодраматург Аким Тарази в статье «Герой сегодняшнего экрана» (1972, № 22). В заключение своей статьи он пишет: «И хотя можно назвать по именам тех молодых, кто уже много делает сейчас для него,— положение сегодняшнего казахского кинематографа еще далеко не благополучно. Но это уже тема другого разговора». К сожалению, в последующих номерах журнала этот другой разговор так и не был предпринят.

То обстоятельство, что «Новый фильм» старается подойти к разрешению назревших проблем своего национального киноискусства, можно только приветствовать и хочется всячески поддержать. Но для того, чтобы повысить профессиональный уровень критических, проблемных и теоретических статей, редколлегии необходимо сделать еще многое. И в первую очередь — расширить круг авторов, привлекать к выступлению в журнале критиков, журналистов, специалистов, занимающихся вопросами эстетики, писателей и, конечно, кинематографистов республики.

Здесь хотелось бы вернуться к разговору о тех, ради кого существует журнал, к читателю. Бесспорно, что «Новый фильм» пользуется успехом в республике. В редакцию постоянно присылают письма, просят рассказать о полюбившихся актерах, о различных кинематографических профессиях, обращаются за советом, делятся своими впечатлениями о просмотренных фильмах. Живая и активная беседа с читателями, естественно, дает редакции замечательную возможность в прямом общении воспитывать вкусы, ориентироваться на истинно эстетическое восприятие подлинных ценностей самого массового из искусств.

К сожалению, в этих беседах с читателями журнал не всегда бывает чутким собеседником и добрым советчиком, а то и просто уходит от темы, которая буквально сама напрашивалась для разговора. В статье «На уровне алгебры и геометрии» Р. Соколовский пишет, что «наш разговор для того и начат, чтобы больше молодых кинозрителей стремилось овладеть не азами арифметики, а алгеброй искусства, постоянно обогащало бы себя знанием в этой области, воспитывало хороший эстетический вкус». Хорошие слова. Но вот в руки автора попали письма, в которых читатели дают восторженные оценки фильму «Пусть говорят». Вот, казалось бы, и повод для воспитания «хорошего эстетического вкуса». Но автор отделывается несколькими фразами: «Как ни красив Рафаэль, как хорошо он ни поет, а фильма-то нет!» И, приводя следующее письмо, автор которого объясняет причину успеха фильма тем, что Рафаэль — красивый актер и прекрасный певец, Р. Соколовский заключает: «Все это так, но при чем здесь киноискусство?» Едва ли этот вопрос в чем-нибудь убедит корреспондентов журнала. Ведь они как раз и ждали от автора статьи, что он ответит им на него. Но задача в о с п и т а н и я верного эстетического вкуса, которая была декларирована Р. Соколовским, оказалась нереализованной, свелась к простому нравоучению. Естественно, что такой ответ не удовлетворил читателей, в редакцию пришли возмущенные письма — кумира сокрушили, не объяснив, почему он ложный.

Журнал еще молод, у него еще совсем небольшой опыт, и, вероятно, со временем эти просчеты будут исчезать. В журнале еще встречаются неточности, ошибки, искажения фамилий, печатаются кадры из фильмов без указания, откуда они взяты, кто изображен на снимке. Хочется, чтобы редакция обратила внимание и на эти досадные «накладки»...

В заключение хочется вспомнить, что на совместном пленуме Союзов кинематографистов и журналистов Казахстана, состоявшемся в прошлом году в связи с Постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», справедливо говорилось о недостатках, характерных для кинокритиков республики.

«...Многие газеты... ограничиваются только информацией о новостях экрана, рецензиями, суть которых состоит в пересказе фильма и в перечислении исполнителей ролей,— сказал, в частности, председатель правления Союза журналистов Казахстана У. Багаев.—Мы же должны уделить особое внимание профессиональному анализу рецензируемых картин. Анализу, за ходом которого мог бы заинтересованно и активно следить читатель, а создатели фильма выносили бы урок из сказанного».

Несомненно, редколлегией «Нового фильма» многое уже сделано, чтобы журналу удалось занять свое место в общем строю наших кинематографических изданий. И тем не менее авторам журнала еще надо учиться искусству критического а н а л и з а. Хочется надеяться, что эта задача по плечу журналу и он сумеет развить наметившиеся положительные тенденции. «Новый фильм» нужен читателям, его ждут. Необходимо, чтобы журнал стал подлинным путеводителем зрителя в кинематографическом искусстве. Для выполнения этой сложной и благородной задачи журнал имеет все возможности.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» указывается, что «важнейшей задачей государственных органов кинематографии, творческих союзов, всех киноработников страны является дальнейшее всестороннее развитие советской кинематографии, повышение ее идейно-художественного уровня, углубление ее революционных традиций, усиление роли кино в коммунистическом строительстве, в духовной жизни общества». Задачи, стоящие перед всеми советскими кинематографистами, в том числе и перед работниками кинопечати, сформулированы в партийных документах исчерпывающе полно. Долг критики — сопзмерять свои повседневные усилия с жизнью Советской страны, социалистического общества, народа, строящего коммунизм.

В. Сологуб

Статья из газеты «Заря Востока»

Среди многочисленных статей о путях развития грузинской советской кинематографии, появляющихся на страницах грузинских газет и журналов, привлекает внимание, в частности, опубликованная в газете «Заря Востока» статья кинокритика Коры Церетели «Судья по имени время», посвященная, как гласит подзаголовок, фильмам Отара Иоселиани, их гражданской позиции, художественным достоинствам и сложной судьбе.

Автор статьи обращает внимание на главные свойства дарования Иоселиани, заслуживающие одобрения и поддержки,— «редкую социальную чуткость», стремление четко обозначить в кадре и отвергнуть средствами киноискусства «мнимые ценности «благопристойного обывательства», желание активно «противостоять натиску мещанства»...

К. Церетели значительное место в своей статье уделяет разбору фильмов «Листопад» и «Жил певчий дрозд». О фильме «Листопад», в частности, говорится: «Зло, которому объявил войну Отар Иоселиани, ярче всего проявлялось в повседневности. Это то зло, в котором каждый просто равнодушный наблюдатель, считавший себя формально невиновным, все равно был фактически соучастником. Речь шла о явлении типическом, которое сейчас, с позиции сдвигов, происходящих у нас в республике, видно с особой отчетливостью, о на-

родившихся за последнее десятилетие дельцах и хозяйчиках, их практицизме, их психологии, сильно повредившей здоровью нашего общества. С другой стороны, Отар Иоселиани сумел найти героя, который при всей своей внешней негромкости обнаружил неперступаемый внутренний рубеж бескомпромиссности именно в повседневности, в быту.

Основа конфликта — бочка разбавленного и сфальсифицированного вина, вокруг которой разворачиваются события в фильме,— показалась некоторым слишком мелкой, чтобы стать пробой на прочность человеческих качеств. Недоумение во многом было вызвано тем, что в годы, о которых идет речь, несколько сдвинулись принятые нашей моралью критерии честности. В дни, когда фильм вышел на экран, в системе «Самтреста» были обнаружены грубейшие нарушения технологии изготовления вина. Можно понять, что преступления такого масштаба стояли за пределами творческого зрения мастера, намеревавшегося разглядеть микроб, спровоцировавший его в первооснове, и определить, где пролегает в человеке линия нравственной непримиримости. Для автора фильма имела смысл лишь та область компромиссов, которая находится за пределами общественно наказуемых поступков, область наименее подконтрольная, исподволь подготавливающая проступки более приметные. Так на примере весьма ординарного, частного события на винном заводе, где работает герой «Листопада» Нико, Отар Иоселиани смог показать один из самых серьезных нравственных процессов времени — противостояние и противоборство двух сил — активной, но зыбкой силы приспособленчества и мещанства, с одной стороны, и убежденной непоколебимой нравственности — с другой».

Отмечая позитивную, жизнеутверждающую основу картин О. Иоселиани, К. Церетели склонна видеть в «Листопаде» и «Певчем дрозде» «непреходящую тему преемственности народных ценностей и традиций в новом обществе». Переходя к разбору морального кредо героя фильма «Жил певчий дрозд», она пишет, что с героем картины, «с этим милым, необычайно коммуникабельным и теплым человеком происходит трагедия, которую частным случаем никак не назовешь. Это трагедия разбросанности, внутренней расхлябанности, неумения найти себя во времени. Если быть беспощадно справедливым к себе, если уметь совмещать в себе этот диапазон эмоций, который предлагает нам художник — от гордости до горечи,— нельзя не сознаться, что за частным случаем тут стоит явление социальное, общечеловеческое. Оглянитесь вокруг, сколько талантливых, славных людей из-за неорганизованности, отсутствия внутренней дисциплины оказываются бесполезными для общества, а иногда и становятся его балластом!»

В заключение статьи, объясняя значение картин Иоселиани в сегодняшней культурной и общественной жизни республики, автор «Зари Востока» приходит к выводу, что необходимость защиты фильмов «Листопад» и «Жил певчий дрозд» от необоснованных нападок, которым они еще совсем недавно подвергались в республике, прежде всего вызывается желанием защитить «гражданский пафос» талантливого кинематографиста.

«Наше искусство немногого бы стоило,— продолжает К. Церетели,— если бы свои возможности использовало для открытий «пост фактум». В фильмах Отара Иоселиани с большой убедительностью и художественной силой нашло отражение осуждение тех отклонений от норм коммунистической морали, которые наблюдались за последние годы в нашей республике».

Заканчивая статью, критик справедливо отмечает: «Весьма вероятно, что какую-то часть зрителей может оставить равнодушной своеобразная эстетика его фильмов. Кое-что может показаться и спорным». Декретировать в искусстве — задача обреченная. И К. Церетели, отдавая дань художественным поискам режиссера, справедливо пишет в заключение: «Путь Отара Иоселиани в искусстве весьма самобытен. Разумеется, это далеко не единственный путь, не единственный способ утверждения своих идеалов».

Журналист

Удачное начинание

«Клуб любителей кино» в газете «Молодежь Молдавии»

На страницах газеты «Молодежь Молдавии» недавно появилась новая рубрика —«Клуб любителей кино». Уже сам этот факт не может не радовать — ведь молодежь, как известно, составляет большую часть зрителей, и она хочет не только смотреть фильмы, но и старается как можно больше узнать о кино. Поэтому серьезный разговор о киноискусстве с молодежной аудиторией очень нужен.

Шесть месяцев — время существования «Клуба любителей кино»— срок небольшой и подводить окончательные итоги еще, конечно, рано. Однако определить характер и направленность деятельности киноклуба, хотя бы по тем немногочисленным материалам, которые опубликованы на страницах газеты, думается, уже можно.

Прежде всего обращает на себя внимание разносторонность публикуемых материалов. Здесь и статьи о киноискусстве общего характера: по теории и истории кино, о современном герое и проблемах детского кино, рецензии на художественные фильмы. К сожалению, небольшое место уделяется вопросам документального кино. Понятно, что особое внимание клуб уделяет фильмам молдавских кинематографистов. Находят место под рубрикой «Клуба» и материалы информационного характера.

В самых начальных выпусках «Клуба любителей кино» помещены статьи «Знаете ли вы язык кино?» кандидата искусствоведения Николая Полюхова, «Изобретение братьев Люмьер» и «Горький не ошибся» Виктора Андона.

Первое из выступлений повествует о выразительных средствах киноэкрана. В статье Полюхова дан ряд ответов на сложные вопросы эстетики фильма. Автор объясняет читателям, что такое монтаж, планы, ракурс, светотень, говорит о том, какое значение имеет каждое из этих средств в непосредственном течении фильма». Однако верные в своей основе рассуждения Полюхова даны порой в излишне упрощенной форме. После прочтения статьи у неискушенного читателя может сложиться впечатление, что вопросы поэтики экрана давно и полностью выяснены. Автором совершенно упускается из виду, что обогащение киноязыка новыми выразительными средствами происходит и сегодня. Жаль, думается, что автор ничего не говорит и о том, что проблеме выразительных средств экрана посвящены обширные научные труды, многие работы классиков советского киноискусства Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко.

Об истории возникновения кино рядовой кинозритель обычно знает очень мало. Статьи Виктора Андона «Изобретение братьев Люмьер» и «Горький не ошибся» помогут читателям — молодежи Молдавии — восполнить этот пробел. Автор в занимательной форме знакомит читателя с историей изобретения кинематографа, с первыми шагами «десятой музы», рассказывает о появлении кино в России и Молдавии, о первых русских фильмах и их создателях, приводит ценные документальные свидетельства тех лет. Однако есть и в этой статье некоторые досадные неточности, которых легко было избежать, обратившись к книге Ипполита Соколова «История изобретения кинематографа».

О важнейшей проблеме современного кино, о том, каков он — герой советского кино,— сегодня идет разговор в статье «Герой советского экрана». Секретарь Союза кинематографистов СССР А. Караганов на примере трех значительных фильмов «Укрощение огня», «Любить человека», «Ждем тебя, парень!» убедительно показывает те новые черты, которые присущи герою советского киноэкрана сегодня.

Своими размышлениями о значении и проблемах детского кино делится с читателями режиссер Александр Митта в статье «Почему я снимаю детские фильмы?».

К сожалению, печатая другой материал, тоже как и статья А. Митты, приуроченный к Всесоюзной неделе детского фильма,— рецензию А. Шанты на фильм «Спасенное имя»,— редакция «Клуба» не проявила должной тре-

бовательности. Упомянув о важной и нужной теме новой картины — поиске «красными следопытами» неизвестных героев, автор всецело посвящает свою статью пересказу содержания фильма. Конечно, постановка в Молдавии детского фильма — факт сам по себе примечательный, но это не избавляло рецензента от необходимости сказать о художественных особенностях этого произведения и о его достоинствах и о его недостатках. Впрочем, это упущение во многом искупается обзорной статьей Виктора Андона «Три из пяти», в которой дается анализ трех детских фильмов, созданных за последнее время на молдавской киностудии.

Следует отметить, что в своем большинстве рецензии, публикуемые «Клубом любителей кино», находятся на уровне, достигнутом нашей профессиональной критикой.

Так, например, в рецензиях М. Полюховой на новые молдавские фильмы «Зарубки на память» и «Лаутары» дан обстоятельный анализ этих кинопроизведений. Разбирая эти наиболее крупные работы молдавских кинематографистов за прошедший год, автор стремится проанализировать их стилистические особенности, указывает на достоинства и недочеты. Недостатком рецензий Полюховой является слишком подробный пересказ разбираемых ею фильмов, без которого вполне можно было бы обойтись. Ведь рецензии рассчитаны на зрителя, видевшего фильм. И еще одно обстоятельство. Публикуя серьезную и вдумчивую рецензию на такой сложный фильм, как «Лаутары», редакция газеты обещала читателю продолжить разговор, вернуться к разъяснению всех «за» и «против», касающихся картины Лотяну. Однако этого не произошло.

Морально-философской проблематике новых киносюжетов посвящает разговор с читателем «Клуба» И. Сороцкий в рецензиях на фильмы «Самый последний день» М. Ульянова и «Солярис» А. Тарковского. Возможно, не со всеми высказанными автором суждениями по поводу разбираемых картин можно согласиться, но безусловным достоинством этих рецензий следует считать то, что они стремятся правильно сориентировать читателя, помогают ему разобраться в непростых структурах так называемых «трудных» фильмов.

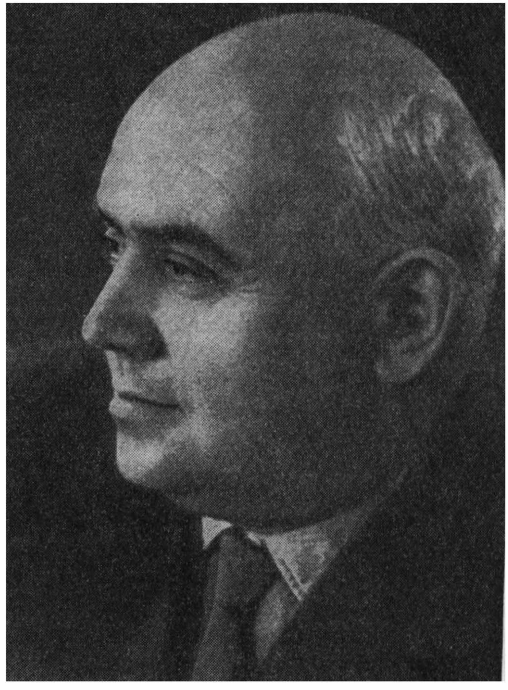
На фоне таких серьезных и интересных рецензий представляется странным тот мало аргументированный «разнос», которому подвергся фильм А. Баталова «Игрок» в рецензии Р. Клеймана «Суета вокруг рулетки». Наряду с верными замечаниями, хотя и сделанными в недопустимо «проработочной» форме, в самой рецензии содержится ряд противоречивых утверждений. Вряд ли можно полагать, что такая рецензия основательно поможет зрителю разобраться в фильме.

Бесспорно, не может не радовать, что на страницах газеты «Молодежь Молдавии» идет серьезный разговор о ряде значительных фильмов. Но хотелось бы посоветовать «Клубу любителей кино» продолжать неустанно расширять круг своих интересов, полнее охватывать жизнь современного кинематографа. В частности, обидно, что если детскому кино на страницах газеты уделяется много места, то фильмы о молодежи даже не отмечаются. Нет рецензий и на фильмы о жизни рабочего класса, советской деревни. Это упущение тем более значительно, что, смотря такие фильмы, молодой зритель прежде всего старается соотнести их со своим жизненным опытом, со своими взглядами, согласиться или отвергнуть увиденное на экране. Естественно, что повести разговор о фильмах на современную тему на страницах «Клуба» особенно важно.

И еще одно пожелание. Хотелось, чтобы «Клуб любителей кино» шире привлекал на свои страницы творческих работников «Молдова-филм». Читателю, наверно, было бы интересно услышать о том, какие проблемы волнуют сейчас кинематографистов республики, каковы их дальнейшие творческие планы.

Карен Чахирьян

У него было сердце бойца



Неимоверно трудно говорить о близких людях в прошедшем времени. Вдвойне тяжело, когда уходит человек, исполненный новых замыслов, неутомимый искатель ответов на многие вопросы жизни и искусства.

Таким, неспокойно ищущим, творчески-страстным, горячо утверждавшим высокие принципы коммунистической партийности в искусстве, всегда чутко улавливающим и поддерживающим все новое, что рождало советское кино, был Александр Владимирович Михалевич, писатель-публицист, киновед, коммунист и гражданин.

Публицистика — не только оперативный жанр, но и наиболее трудный. Ведь важно в сегодняшнем не просто найти главное, определяющее тенденции и закономерности грядущего, но и вдохновенно, талантливо рассказать об этом многим, убедить их в истинности и верности открытого. Александр Владимирович умел это делать. Миллионы читателей «Правды», «Известий», «Литературной газеты», «Правды Украины», где чаще всего публиковал свои статьи-раздумья писатель, никогда не оставались равнодушными к написанному им. Сотни писем, откликов читателей свидетельствовали, что писатель поднимал важные вопросы, тонко подмечал сложные проблемы, точно предлагал возможные пути их решения.

Что может быть ценнее этой живой связи с читателем, которая сопутствует тем писателям, которые чутко улавливают биение времени, потребности своего народа, его запросы.

Не просто рождались страстные статьи и выступления Александра Владимировича. Тщательно сверял он с жизнью замыслы, многое изучал и исследовал сам, детально проверял и взвешивал, прежде чем отдавать на суд читателю статью, книгу.

В последние годы Александр Владимирович много и увлеченно занимался кино, понимая огромную общественную и воспитательную роль киноискусства в жизни людей. Он писал сценарии документальных фильмов, выступал с критическими статьями, в которых отстаивал главное направление творческих поисков в кино — раскрытие и утверждение образа нашего современника, советского человека.

Александр Владимирович всегда отстаивал необходимость талантливого утверждения героики человека труда, величие и справедливость социалистических завоеваний. Даже в названиях его книг ощущается неуемность сердца борца-коммуниста: «Спорю!», «Руку, товарищ!», «Фронт души», «Будем изменяться».

Памятна плодотворная дискуссия на страницах «Искусства кино» о наполненности таланта, начало которой положила статья А. В. Михалевича.

Велика и безгранична сила разума, но многое берет на себя и сердце, которое бьется в груди беспокойного художника, страстного искателя лучших путей движения народа к новому. Многое вмещало в себя сердце Александра Владимировича. На письменном столе остались заметки к новым работам, осталась недописанной очередная статья.

Слишком рано перестала биться мысль Александра Владимировича Михалевича, многое мог бы он совершить, создать, пополняя великую сокровищницу наших духовных богатств.

Но продолжает сражаться в книгах и статьях мысль писателя-коммуниста, убеждая, что истина не умирает, а подхваченная другими прокладывает путь дальше, помогая в революционном преобразовании мира.

В. Кудин

искусство КИНО искусство

за рубежом

Кризис буржуазной культуры и экран

Опыт о буржуа

Заметки о Бунюэле и его новой картине

С. Юткевич

...И почему между буржуа столько лакеев, да еще при такой благородной наружности. Пожалуйста, не обвиняйте меня, не кричите, что я преувеличиваю, клевещу, что во мне говорит ненависть. К чему? К кому? Зачем ненависть? Просто много лакеев и это так. Лакейство въедается в натуру буржуа все более и более и все более и более считается добродетелью.

Ф. М. Достоевский. Зимние заметки о летних впечатлениях

«Хвала господу,— я атеист»,— так воскликнул Луис Бунюэль. В этом его искреннем, как все что он делает и говорит, признании, парадоксально соединившем хвалу богу и отречение от него, заключены многие особенности его творчества.

Противоречия, на первый взгляд, кажутся неразрешимыми: художник, ненавидящий рутину, ложь и извращения клерикализма, убежденный и последовательный атеист, создает в своем фильме «Назарин» по роману Бенито Переса Гальдоса образ «истинного христианина».

Автор самого жестокого кадра в истории мирового кино, которым открывается его первый фильм «Андалусский пес»,— бритва, вскрывающая женский глаз,— Бунюэль в то же время является одним из гуманнейших художников, которому доступно выражение самой проникновенной любви к человеку.

Неустанный и жестокий обличитель буржуазии и ее морали, беспощадный критик и ненавистник пустых кинематографических ложноваций, он тем не менее был подвержен искусу сюрреалистических сновидений и кошмаров, иногда, впрочем, смягченных иронией и юмором.

Богохульник и озорник, покусившийся в «Виридиане» даже на такую «святая святых», как «Тайная вечеря», Бунюэль испортил многие свои замыслы утонченным и болезненным психоанализом во фрейдистском духе; и в то же время в некоторых картинах выступил как художник почти сентиментальный — особенно в обрисовке тонких проявлений любви и дружбы.

Словом, это режиссер сложный, необычайно одаренный, противоречивый, неоднозначный даже в пределах одной и той же картины, к тому же проживший трудную жизнь, знавший долгие годы, когда он был обречен цензурой, клерикальными ханжами на безработицу и молчание. К тому же, как бы мы ни относились ко многим особенностям его вздыбленного противоречиями искусства, нельзя не признать, что он является одним из немногих подлинных а в т о р о в в киноискусстве.

Мне довелось еще в 40-е годы во Франции подружиться с этим человеком, чья наружность также находится в контрасте с его творчеством, богатым трудно протекающими, внутренними кризисами: этот «жестокий», по симптоматичному определению некоторых критиков, испанец физически похож на младшего

брата Пикассо (если бы у него такой был), но только взгляд его таких же, как и у живописца, пронзительно черных глаз напоминает своей лукавой насмешливостью скорее прославленного французского комика Макса Линдера. Глухота, от которой страдает Бунюэль, делает его застенчивым и якобы мало общительным. Но все это лишь внешние черты, за которыми кроется человек совсем иного склада. Я убедился в этом, когда в 1958 году приехал на его вторую родину — Мексику с группой советских кинематографистов.

Сначала мы растерялись, так как на киностудии «Чурубуско» нам любезно продемонстрировали чудовищную по безвкусице цветную экранизацию сказки Перро «Кот в сапогах». Руководители мексиканского кино, думавшие пленить нас такой кинопродукцией, видимо, совершенно не понимали, чего мы искали в Мексике, как не могли они понять, в чем сила и обаяние настоящего мексиканского искусства. И только когда мы приватно встретились с режиссером Фернандесом, а затем и с Бунюэлем, мы увидели фильмы, которые могли нас несколько утешить. Хотя их фильмы показались нам лишь оазисами в пустыне откровенно коммерческого «китча», которым был тогда наводнен национальный мексиканский экран.

Огорченный Бунюэль понимал это и изо всех сил стремился реабилитировать Мексику в наших глазах. Он с утра заезжал за мной и моими друзьями на своей малолитражке и возил нас по разным действительно интересным местам, известным мне еще по эйзенштейновским маршрутам.

Я настойчиво просил его показать свою последнюю работу, которую он только что закончил. И вот, извинившись за то, что потратил на нее лишь пять недель съемочного времени, что для мексиканского кинопроизводства являлось редким исключением, так как в то время производство фильма любой постановочной мощности не могло длиться более двадцати дней, Бунюэль привез меня на окраину Мехико в контору своего продюсера и там, в маленьком просмотровом зале я увидел «Назарина».

Режиссер, явно волнуясь, то и дело выбегал из зала и оставлял меня наедине с фильмом; впрочем, во время кульминационного эпизода, когда умирающая от чумы крестьянка Лусия отказывается от последней исповеди и выгоняет падре, он снова оказался подле меня. «Ты видишь, она отказалась, ты это понял?»— шептал мне на ухо Бунюэль, полагая, очевидно, что я могу не обратить должного внимания на эпизод, имевший такое значение в развитии авторской концепции.

Это было так доверчиво и наивно с его стороны, что еще больше придало ему обаяния. Особенно после просмотра, когда я почувствовал его взгляд — встревоженный, вопросительный, явно сомневающийся в том, что этот очень уж «испанский», бесконечно сложный и в главном безусловно противоречивый фильм мог произвести впечатление на советского кинематографиста. Мне же он оказался близок, и не только потому, что автора романа «Назарин» Гальдоса называют испанским Достоевским, но и потому, что меня захватила и своеобразная красота центрального характера, и обрисовка быта, изобилующего подробностями в духе Гойи (вплоть до его карликов). Поразила меня и глубина художественного замысла, осуществленного при помощи самых строгих выразительных средств. Напомню, в частности, что в этом фильме нет ни одного такта музыки; только на последние кадры крестного пути Назарина ложится приглушенный треск барабана, поразительно совпадающий с пейзажем пыльной дороги.

Позднее, отвечая на вопрос французского журналиста, что бы он хотел посоветовать режиссерам «новой волны», Бунюэль ответил: «Я вообще никому не даю никаких советов, но все же я бы сказал им: остерегайтесь музыки. Это слишком легкий способ вызывать эмоции у зрителей. Что касается меня, то в «Назарине» я отказался от всякого музыкального аккомпанемента и буду продолжать этот эксперимент и в следующих моих фильмах»*.

Фильм «Назарин», как известно, при выходе его на мировой экран вызвал ожесточенную

* «Le Monde», 16 décembre, 1959.

полемику. Она сконцентрировалась вокруг основного вопроса, так сформулированного критикой: что же такое «Назарин» — христианский фильм или чудовищное богохульство?

Центральный персонаж — деревенский священник, однако его духовный сан столь же мало значит, как и то, что герой романа «Идиот» Мышкин носит по воле Достоевского титул князя. Об этом сказал сам Бунюэль: «Я очень люблю героя «Назарина». Это священник. Но он мог бы в равной степени быть парикмахером или официантом в кафе. Меня в нем интересует то, что он верен своим идеям, неприемлемым для общества, которое и приговаривает его в конце концов к жестокому наказанию»*.

От него отрекается не только общество, но и церковь. Устами одного из персонажей, священника, посещающего Назарина в тюрьме, она возглашает: «У вас душа мятежника, и ваш нрав опасен для церкви». С моей точки зрения, именно эта инвектива, направленная против героя картины, несомненно является выражением главной авторской мысли, и дала право критику Рене Жильсону отделить героя Бунюэля от ортодоксального католицизма. Свою статью о «Назарине» Жильсон закончил знаменательным вопросом: «Кто же настоящий христианин — нищий Назарин или генерал Франко, награжденный папой римским высшим церковным орденом — орденом Христа?»

Я не могу судить, насколько режиссер отошел от романа Гальдоса и что в его трактовке соответствует или противоречит канонам католицизма, но тот дух мятежа, которым, несмотря на противоречивость его философской концепции, пронизан весь фильм, не мог оставить меня равнодушным. Бесспорно, каждому режиссеру приятно, когда его работу хвалят, и у Бунюэля тоже заискрились глаза, когда из моих, в тот момент неизбежно несколько сбивчивых слов он понял, что меня захватила его картина. Думаю, что ему это было важно еще и потому, что похвала исходила от человека из д р у г о г о мира, от кинематографиста из страны, чьи фильмы ему редко доводилось видеть. Впрочем, позже он признался мне, что почти не ходит в кино из-за своей глухоты. Советские же фильмы за последние десять лет он вообще не имел возможности видеть, так как их тогда просто не было в мексиканском прокате.

Впоследствии я мало встречался с Бунюэлем, но в качестве члена жюри Каннского фестиваля с удовольствием голосовал за его «Виридиану». А как зритель старался не пропустить ни одного его нового фильма, хотя мне так и не удалось посмотреть «Ангела-истребителя». Не все его работы приносили мне радость: отдавая должное формальному мастерству, несомненно присущему «Дневной красавице», я все же был разочарован этим фильмом из-за его психопатологической окраски; не стал я поклонником и экранизации другого романа Гальдоса — «Тристана»,— а предпоследний фильм режиссера «Млечный путь» вызвал у меня в силу своей идейной несостоятельности противоречивые чувства, хотя я и понимал, что это одна из самых значительных для него картин.

Однажды Бунюэль поделился со мной замыслом, который, помню, меня удивил: он задумал рассказать на экране историю ересей. Зная сложные счеты Бунюэля с католической церковью и Ватиканом (который, кстати, предал его проклятью за «Виридиану»), я отнесся в душе с недоверием к этой затее, показавшейся мне к тому же слишком отвлеченной и «теоретичной», далекой от зрительских интересов. Но Бунюэль с его истинно испанской одержимостью любимой идеей преодолел все препятствия организационного и материального порядка и добился осуществления своего, такого, казалось бы, некоммерческого фильма, в прокате получившего название «Млечный путь».

В соратники он выбрал сценариста Жана-Клода Каррьера. Запершись с ним в испанской деревне и вооружившись знаменитым словарем ересей аббата Плюке, он написал один из самых невероятных и фантастических — как по содержанию, так и по форме —

* «Les Lettres Françaises», 1 juin, 1961.

сценариев в истории европейского кинематографа. Пожалуй надо поэтому согласиться с мнением Каррьера, который в предисловии к «Млечному пути» так охарактеризовал Бунюэля: «Когда я вижу его очередной фильм, то говорю себе — я ничего не понимаю в этом человеке. Я, несомненно, неплохо его знаю, я сочинил вместе с ним немало сценариев, я долго жил рядом с ним, но когда я смотрю его очередную картину, я чувствую, что она приобрела новое измерение, то, которого не было в сценарии... Это всегда загадочно у Бунюэля,— как он достигает, даже в фильме с фантастическим сюжетом, того, что он вас так глубоко трогает»*.

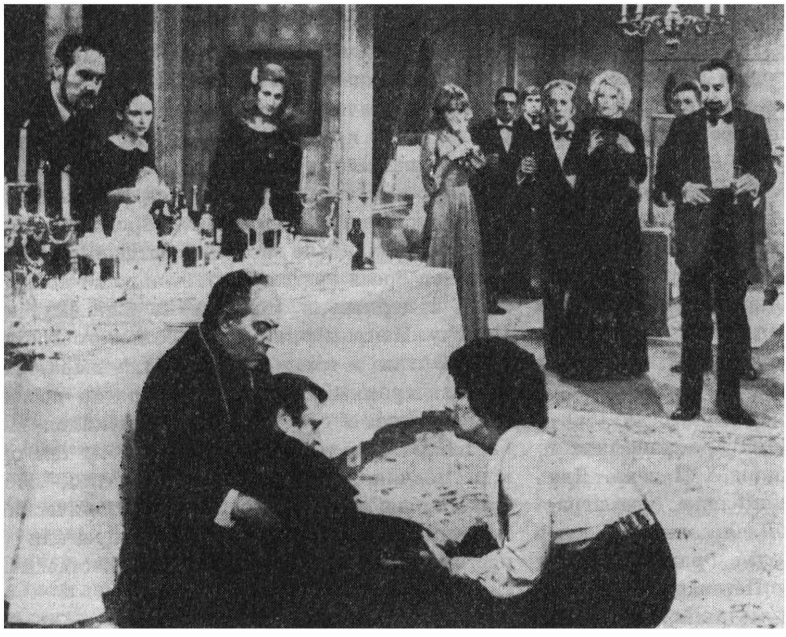
«Млечный путь» по структуре напоминает испанский плутовской роман XVI века. Два нищих бродяги — один помоложе (его играет Лоран Терзиев), другой, бывалый пройдоха постарше (актер Поль Франкер) — отправляются в наши дни из Парижа в Сен-Жак де Компостелла маршрутом пилигримов. Но вскоре выясняется, что они путешествуют не столько в пространстве, сколько во времени и, попадая в различные эпохи, сталкиваются с живой историей ереси или, точнее, с еретиками всех толков.

Они присутствуют при дуэли иезуита с янсенистом, сидят за одним столом с Христом и его апостолами, разговаривают запросто с ангелами и демонами. Христос, традиционный по виду, ведет себя непривычно: он смеется, поет и даже бегает вприпрыжку, что уж совсем непозволительно с канонической точки зрения. В фильм включены все основные ереси католической церкви: двусмысленная трактовка Святой Троицы, сомнения в непорочности Девы Марии, «чудо евхаристии», и главная проблема, лично волнующая Бунюэля,— происхождение Зла в мире, тот фатальный вопрос, который так мучает всех христиан: как это всесущий бог, олицетворяющий Добро, мог позволить себе создать Зло? Но, как известно, наиболее опасные ереси возникали вокруг вопроса о двойственности натуры Христа: как, будучи богом, он мог быть также и человеком, или, наоборот, если он был человеком, то как он мог стать богом? Убежденные еретики выходили из этого противоречия, полагая, что Христос был богом, лишь принявшим человеческий облик, но это означало, что он не мог вкушать пищу, как простые смертные, и, следовательно, те места Евангелия, где Христос предстает простым человеком, не заслуживают доверия. За эти свои ереси еретик был готов даже пострадать, и церковь в этом охотно шла ему навстречу. Например, на арене большого цирка в Византии в самом центре была дыра, где пылал огромный костер, а напротив возвышался крест, и еретикам предоставлялся выбор: либо склониться перед крестом, тем самым подчиняясь церковным догматам, либо броситься в огонь. И, согласно католическим источникам, тысячи еретиков прыгали в костер, распевая при этом божественные гимны.

Фильм «Млечный путь» мозаичен. Он состоит по меньшей мере из двух десятков в художественном отношении очень неравноценных сцен. В целом же он просто непересказуем, и для того, чтобы дать о нем хотя бы приблизительное представление, я могу только перечислить названия некоторых из включенных в его структуру эпизодов: «Сто франков пророка», «Сумасшедший кюре», «Христос хочет побриться», «Ботинки дьявола», «Дева в кровати», «Украденная ветчина», «Иисус хочет войны» и, наконец, центральный эпизод фильма — «Расстрел революционерами папы римского».

Просмотрев фильм, я убедился, что опасения, которые у меня вызвал замысел Бунюэля, подтвердились, и что фильм оказался, несмотря на экстравагантность многих эпизодов, слишком уж умозрительным, безжизненно-рационалистичным (что вообще не свойственно Бунюэлю), суховатым по «письму», а местами и откровенно скучным. Зрительского успеха он не имел, и даже та часть критики, которая обычно заранее объявляла каждую новую работу Бунюэля гениальной, была вынуждена признать «Млечный путь» в лучшем случае полуудачей.

* «L'Avant-Scène du Cinéma», № 94—95, 1969.



«Скромное обаяние буржуазии»

Не очень обескураженный, режиссер в очередной раз объявил о своем уходе из кино, а затем... снял «Тристану». Но хотя и на этот раз он заявил интервьюерам, что это его «последний фильм», вскоре появилась новая картина.

Эту картину я считаю большим достижением семидесятидвухлетнего мастера. Наделенная труднопереводимым названием — «Le charme discret de la bourgeoisie» («Скрытое очарование буржуазии» или «Тайные чары буржуазии»), она ничего не заимствовала от внешней экстравагантности «Млечного пути». Пожалуй, только один мотив пути, мотив дороги, и на этот раз играющий важную роль в концепции режиссера, жив в новой его картине. В конце и в середине фильма в ясный солнечный день идут по дороге к неведомой цели люди. Но на сей раз это не бродяги, а добропорядочные буржуа.

Главный персонаж фильма — посол вымышленной южноамериканской страны Миранды, холостяк, благообразный джентльмен с бородкой, подстриженной клинышком. Его играет один из любимых актеров Бунюэля Фернандо Рэй. Мы видели его уже в «Виридиане» и «Тристане»; он же играл в фильме американского режиссера Фридкина «Французский связной» роль главного контрабандиста, занимающегося торговлей наркотиками.

Друзья посла тоже, очевидно, дипломаты. Это г-н Тевено (в исполнении того же актера, что играл бродягу в «Млечном пути»,— Поля Франкера), его супруга, с которой посол Миранды занимается «любовью», и ее сестра Лоранс (актриса Бюлль Ожье), типичная представительница молодого поколения буржуазии, избалованная и циничная, поглощающая спиртные напитки в огромном количестве. Другая пара, которой компания дипломатов наносит визиты,— это г-н и г-жа Сенешаль (в исполнении Жана-Пьера Касселя и Стефан Одран).

Собственно говоря, поначалу вам кажется, что в фильме ничего не происходит. Персонажи, объединенные, по-видимому, в привычную

компанию, стремятся лишь вкусно позавтракать, что им, однако, не удается.

Возникает законный вопрос, как можно было построить фильм, на, казалось бы, столь незначительном «событии»? Однако здесь необходимо сделать разъяснение. Завтрак во Франции (и в частности, в Париже, где происходит действие картины) вовсе не только процедура приема пищи, но и некая общественная и социальная институция, издавна занимающая определенное место в бытовом распорядке жизни всех слоев общества. Каждодневно, ровно в час дня, вся страна усаживается за столы комфортабельных ресторанов или скромных бистро, в зависимости от материальных возможностей клиентов, и предается ритуалу завтрака.

У буржуазии образовалась при этом еще и устойчивая традиция использовать время завтрака для самых разнообразных деловых и политических встреч. Характерно, например, что присуждение всех литературных премий, начиная с Гонкуровской, происходит обычно также в ресторанах.

В столице выбор одного из шести тысяч ресторанов поэтому является важным делом. По нему судят о материальном и общественном уровне потребителей. И, наконец, для француза особую прелесть представляет не только поглощение пищи, но и самый процесс ее заказа, та своеобразная оркестровка всего церемониала завтрака, которая и придает ему привлекательность.

Поэтому сюжетный предлог, выбранный Бунюэлем и его соавтором Каррьером, оказывается не таким уж пустяковым, во всяком случае для тех буржуа, чье поведение стало предметом иронического исследования художников.

В ходе развития фильма выясняется, что мужскую часть компании объединяют не только гурманские связи: в своем посольстве персонаж, которого играет Фернандо Рэй, вынимает из несгораемого шкафа мешок с дипломатической почтой и извлекает из него порядочную порцию героина. Затем контрабанду распределяют между двумя другими дипломатами, и тут же происходит раздел доходов.

Удачная операция, естественно, возбуждает особое желание завершить ее аппетитной едой.

Правда, попутно выясняется, что жизнь посла не так уж безмятежна. У его подъезда дежурит молодая революционерка, желающая свести счеты с правительством, беспощадно подавляющим всяческую оппозицию в Миранде. Забежим несколько вперед и упомянем, что вскоре посол разделается с ней по так называемому «методу Бен Барки»: его охранники схватят девушку, втолкнут в автомобиль и увезут в неизвестном направлении.

Но эти заботы, видимо, не слишком омрачают существование посла-контрабандиста; по-прежнему его главной целью остается хорошо позавтракать. Поэтому он вместе со своей любовницей, ее сестрой и ее мужем отправляется в загородный дом Сенешалей, но, к общему конфузу, выясняется, что завтрак состояться не может, так как гости ошиблись числом. Тогда вся компания направляется в ближайшую таверну. Там, правда, они попадают в странную ситуацию: оказывается, хозяин ресторана умер всего несколько часов назад, и его тело покоится в соседней комнате. За той самой стеной, около которой официант принимает заказ у посетителей.

Раздосадованные гости вынуждены покинуть помещение, своей траурной атмосферой отнюдь не способствующее их аппетиту. На следующий день то же общество снова отправляется к Сенешалям. На сей раз их ожидают, но хозяева не могут сразу спуститься к гостям, потому что на мадам Сенешаль нашел очередной приступ сексуальной лихорадки, и она стремится удовлетворить свои желания даже ценой нарушения этикета.

Для сохранения большей интимности супруги удаляются через окошко в сад, и горничная, заметившая это, объявляет засидевшимся гостям, что господа внезапно уехали.

Затем, после того, как перепуганные гости (а вдруг полиция пронюхала про махинации с наркотиками?) спешно отбыли, а хозяева еще не насладились любовью, в доме появляется епископ и объявляет горничной, почтительно целующей у него руку, что он при-

шел, увидев объявление у ворот, чтобы нанять-ся в качестве садовника. Здесь явно прочитывается пародия на модное сейчас на Западе движение так называемых «священников-рабочих».

Горничная сопровождает епископа в сторожку, и вот он уже в робе садовника предстает перед вернувшимися наконец в дом хозяевами. Те, ничтоже сумняшеся, выставляют его за дверь, не подозревая, что перед ними находится их духовный пастырь. Недоразумение ликвидирует та же горничная, и хозяева почтительно склоняются перед сановным священнослужителем.

Перебивкой перед следующей попыткой героев фильма вкусно покушать служит эпизод в кафе — совсем уж странном учреждении, где любезный метрдотель объявляет посетителям, что он сегодня не может им предложить ни чая, ни кофе, ни даже простой воды.

Здесь за столиком к ним подсаживается незнакомый молодой лейтенант, который рассказывает странную историю, происшедшую с ним в детстве. Это как бы Гамлет наоборот. Мальчуган пострадал от жестокого отчима, бывшего военного, который дрессировал его и грозил отдать против воли в кадеты. За сына вступается появляющийся из шкафа призрак матери, оказывается, отравленной своим мучителем, и мальчик мстит злодею. Эта вставная новелла носит отчетливо выраженный пародийный характер, хотя в то же время в ней слышится и отзвук сюрреалистического прошлого самого Бунюэля. Новелла не имеет никаких связей ни с сюжетом фильма, ни с его персонажами, и молодой офицер, рассказав ее, бесследно исчезает с экрана.

Но вот, наконец, наступает день, когда, казалось, ничто не может помешать долгожданной процедуре. Все общество собирается на вилле семейства Сенешалей. Дата приглашения соблюдена, гости и хозяева—в отличном настроении; зарядившись коктейлями, они рассаживаются за столом в предвкушении вкусной еды, как вдруг опять случается необычное происшествие. В столовой появляется полковник французской армии в сопровождении своего штаба. Оказывается, в районе начались маневры. Хозяева вынуждены проявить любезность, вносятся новые столы: трапеза должна быть разделена с многочисленными непрошеными гостями в мундирах. К тому же офицеры оказываются большими любителями марихуаны. В ожидании завтрака они накуриваются ею до отказа, а завтрак опять не может состояться, так как вбежавший вестовой оповещает полковника о начале «боевых операций».

Слышится гром артиллерии и грохот наступающих танков. Завтрак вконец испорчен, но любезный полковник во искупление своей вины приглашает присутствующих к себе в гости в один из ближайших дней.

И вот вся компания появляется в назначенный срок в доме полковника. Однако хозяина почему-то нет дома. В ожидании они рассаживаются за длинным столом, сервированным изысканными пустыми приборами и, недоумевая, все же заправляют салфетки, согласно принятому церемониалу. Наконец появляется единственное живое существо в доме — лакей с подносом, на котором красуются куропатки. Лакей спотыкается, куропатки падают на пол, и мы замечаем, что они не настоящие, а бутафорские. Лакей хладнокровно поднимает их с пола и кладет обратно на поднос, а изумленная компания слышит три глухих удара, которыми обычно сопровождается во Франции начало театрального представления. Одна из стен столовой неожиданно поднимается, совсем как занавес, и гости обнаруживают, что они и впрямь находятся на сцене, а перед ними — зал, наполненный зрителями. Из суфлерской будки старичок подает им реплики пьесы, которую они не знают.

Молодой господин Сенешаль, обливаясь холодным потом, шепчет: «Я забыл мой текст». Тогда суфлер бормочет очередную реплику, из которой выясняется, что на ужин к полковнику приглашена, как в «Дон-Жуане», статуя Командора. Зловещая пауза, вот-вот послышатся шаги каменного гостя, но... Сенешаль просыпается в кресле в своем доме: по счастью, это был лишь тяжелый сон. Так Буню-

эль впервые раскрывает прием, которым он и дальше будет неоднократно пользоваться в фильме. Он не проводит четкой границы между реальным и воображаемым. Он дает лишь «выход» из сна, но не «вход» в него. Этот прием Бунюэль частично уже применил в «Дневной красавице», но там он был мотивирован болезненной психикой героини. Здесь же все остается в границах реальности, но в то же время приобретает характер своеобразного отчуждения.

Званый вечер у полковника в конце концов состоялся. Наши герои приезжают к нему в гости, и все разворачивается сначала благополучно. Но постепенно выясняется, что некоторые знакомые полковника ведут себя странно. Один за другим они подходят к послу Миранды и в вежливых по форме репликах весьма неблагоприятно отзываются о фашистских порядках в его стране. А когда уже и сам хозяин присоединяется к ним, посол сначала вызывает полковника на дуэль, а затем тут же выхватывает пистолет и приканчивает оскорбителя на месте.

Однако и это был тоже только неприятный сон. На сей раз его видел г-н Тевено. Он просыпается и с облегчением отправляется на завтрак к Сенешалям. И здесь все повторяется, как в страшном сне. Но на сей раз это реальность. Как только приятели с женами расселись за столом, появляется полиция и арестовывает всех присутствующих за контрабанду наркотиками. Полицейская машина увозит незадачливых гурманов в тюрьму.

Тем временем в доме Сенешалей к епископу-садовнику, мирно занимающемуся подстрижкой деревьев, приезжает крестьянка с просьбой отправиться в соседнюю деревню к умирающему, чтобы дать ему отпущение грехов. Епископ едет выполнять свой долг. Он оказывается в темном сарае, где на соломенном ложе сводит свои счеты с жизнью исхудалый старик. Он признается священнику в своем страшном грехе. Еще будучи молодым, он совершил двойное убийство: отравил своего хозяина и его жену, зверски издевавшихся и эксплуатировавших его как батрака. На фотографии, стоящей у изголовья преступника, епископ узнает своих родителей.

«Скромное обаяние буржуазии»

Не подав виду, он благословляет умирающего, направляется к выходу из сарая, и тут взгляд его останавливается на охотничьем ружье, прислоненном к стенке. Тогда он заряжает двустволку, прицеливается и хладнокровно убивает крестьянина. А затем, исполнив акт этого своеобразно понятого христианского возмездия, епископ-убийца исчезает из фильма, в котором Бунюэль еще раз свел свои счеты с духовенством. Стоит отметить, что все действующие лица обрисованы с сатирической остротой, проявляющейся как в общем абрисе характеров, так и в деталях поведения и диалогах.

Характер епископа вылеплен режиссером с особой, я бы сказал, холодной яростью — в нем беспощадно соединяются религиозное лицемерие с политической спекуляцией на «демократизме», внешняя светскость манер — с расчетливым цинизмом, ханжеская благопристойность — с жестокостью убийцы.

Тем временем компания дипломатов-контрабандистов находится в тюрьме. Полицей-

ский комиссар, по распоряжению министра, содержит ее в самых строгих условиях. Но в этот день в тюремных стенах также происходит странное происшествие.

Дело в том, что раз в год администрация отмечает подвиги некоего «кровавого сержанта». Существует поверье, что в этот день появляется его призрак. Так оно происходит и на сей раз. Действительно, появляется страшная окровавленная фигура полицейского, который сначала истязает одного из молодых арестованных, подвергая его пыткам на каком-то фантастическом электрическом рояле (здесь прямая перекличка с роялями из «Андалусского пса»), затем «кровавый сержант» открывает двери камеры и, к ужасу полицейского комиссара, выпускает всю арестованную компанию.

Конечно, это был тоже только сон комиссара. Он вздремнул за своим столом. Но на сей раз сон оказался, что называется, «в руку»: звонит телефон, и комиссар получает распоряжение от министра внутренних дел немедленно освободить дипломатов. Мотивировку освобождения мы не слышим: в то время, как говорит министр, за окнами его кабинета раздается оглушительный звук пролетающего реактивного самолета. (Этот очень удачный звуковой трюк был придуман режиссером на перезаписи, когда ему самому непереносимо наскучил монолог министра.)

Освобожденные празднуют благополучный исход своих махинаций. Наконец они собрались опять все вместе за столом господина Сенешаля; видимо, на сей раз уже ничто не может помешать долгожданной трапезе. Уже съедены закуски и предвкушается главный аттракцион пиршества — знаменитое «жиго»—жареная баранина под специальным соусом. Но когда блюдо появляется на столе и господин посол, вооружившись острым ножом, надрезает сочное мясо, снятое крупным планом, так, что даже у зрителей текут слюнки, в столовую врываются замаскированные террористы с автоматами в руках.

Насмерть перепуганный посол успевает нырнуть под скатерть. Остальных террористы загоняют за диван и расстреливают автоматной очередью. После этого террористы замечают, что не хватает главного участника. Заглядывая под стол, они обнаруживают посла Миранды, дрожащего от страха и машинально жующего кусок «жиго».

Еще одна автоматная очередь и... господин посол просыпается у себя на кровати, также утирая холодный пот от кошмарного сна. Как это вполне понятно, подобные переживания вызывают неурочный приступ аппетита, и дипломат отправляется в одиночестве на свою кухню и с жадностью поглощает кусок холодного мяса из рефрижератора.

Кухня, между прочим, не впервые появляется в фильмах Бунюэля — вспомним финал «Виридианы», где полудничают за картами инженер-«реформатор», его любовница служанка и смирившаяся бунтовщица Виридиана.

А этот фильм кончается прогулкой всей компании благопристойных буржуа. Общий план их движения по пустому шоссе и раньше несколько раз врывался в фильм. Только теперь они бредут устало, их одежда помята, они пытаются сохранить респектабельность, но дорога по-прежнему ведет в никуда.

●

Анализируя формальную структуру фильма, можно констатировать, что он снят в обычной для Бунюэля манере, совершенно реалистически, без всяких экспрессионистических приемов. В нем отсутствуют модные трюки камеры (и даже не применена столь распространенная сейчас длиннофокусная оптика). Монтаж ровный, без резких стыков. Актеры действуют предельно правдиво и естественно, нигде не ощущается никакого нажима. Когда проходит первое и очень сильное впечатление от фильма, то, анализируя его, можно без труда установить, что в нем Бунюэль и его постоянный сценарист Жан-Клод Каррьер последовательно разоблачают армию, церковь, дипломатию, секс, институт брака, наркотики, терроризм, полицию и даже «высшую власть»— министра. Все лицемерие буржуазного общества с его моралью и церемониалом подвергается беспощадному сатирическому

осмеянию, причем, как я уже сказал, не в гротесковой форме, а в форме комедийной и в то же время глубоко реалистической политической притчи. Не только современность, но даже и злободневность этой притчи не вызывает никаких сомнений.

Так случилось, что буквально на следующий день после просмотра фильма я раскрыл буржуазную газету «Фигаро» от 28 ноября 1972 года и прочел следующее сообщение: «Шестьдесят килограммов героина захвачено в Париже. Задержано восемь контрабандистов — французов и южноамериканцев». Дальше сообщались подробности: после слежки, длившейся всю ночь, Ричард Гарби и Марсель Мушигян были арестованы на улице в субботу в 7.30 утра, когда они укладывали в машину пять чемоданов с 60 килограммами героина, упакованного в 120 пакетов из пластика... Они должны были передать этот груз двум мексиканцам, из которых один — генерал Миралес-Кортес — должен был, пользуясь своим чином, провезти его через мексиканскую границу, минуя таможенный осмотр».

Таким образом, мы видим, что вымышленный Бунюэлем посол Миранды — фигура, целиком списанная с жизни, да и с добропорядочными буржуа, повседневными посетителями парижских ресторанов, могли бы случиться точь-в-точь такие же происшествия, какие описаны в фильме.

...Итак, почти совершенно оглохший 72-летний режиссер поставил неожиданную по замыслу, острейшую политическую притчу, на сей раз единогласно признанную критикой многих стран на Западе лучшим фильмом сезона. Во Франции ему присуждена премия имени Мельеса за 1972 год, а в США он получил очередного «Оскара» киноакадемии в Лос-Анджелесе.

Отзывы прессы были многочисленны, но я хочу привести лишь один, как мне кажется, довольно точно определяющий значение и характер фильма. Кстати, интересно отметить, что почти во всех рецензиях совершенно не упоминался самый сильный и важный для режиссера эпизод преступления епископа. Очевидно, это настолько деликатная тема, что буржуазные критики предпочли ее не касаться. Пьер Макабрю в своем отзыве, озаглавленном «Бунюэль рассматривает нас в лупу», пишет: «Буржуа, которым не удается позавтракать, встречаются непрерывно с кошмарами, с которыми сталкиваемся и мы все или почти все. Но почему же это тревожит и удивляет? Потому, что он придерживается реальности фактов... Герои Бунюэля не совершают ничего экстраординарного... Они мирно продолжают свою социальную игру, свою повседневную комедию, так же, как насекомые, потревоженные во время их работы, невозмутимо пытаются повторять те же действия в беспорядке и сумятице... Бунюэль ставит своих персонажей в невероятные ситуации, создает их и ждет, наблюдая, что же произойдет дальше. Но ничего не происходит. Человек продолжает свою жизнь, как муравей свой путь. У него нет ни любопытства, ни желания понять окружающий его мир и сопоставить со своей жизнью.

Бунюэль — это ироничный энтомолог, наблюдающий все потешные испытания, которым подвергается homo sapiens, но выводы он предлагает делать нам самим. Его юмор играет во всем этом большую роль. Это юмор, сгущающий реализм и в то же время срывающий маски и разоблачающий все мистификации. Мы выходим после фильма Бунюэля с ощущением большого беспокойства, как будто под нами зыбучие пески. Это начало сомнений, вот с них-то и начинаются все революции и, прежде всего, революция духа»*.

●

Остается прояснить еще один важный для понимания поэтики Бунюэля вопрос — в какой степени в разбираемом нами фильме проявились сюрреалистические тенденции, которые были всегда ощутимы в его творчестве. Отрицать их так же бесплодно, как и бесцельно, гораздо важнее проследить эволюцию этих сюрреалистических мотивов, вскрыть их ко-

* «Elle», № 1401, 1972.

«Скромное обаяние буржуазии»

ренное, на мой взгляд, различие с концепциями Сальвадора Дали, в содружестве с которым Бунюэль снял свои первые сюрреалистические фильмы «Андалусский пес» и «Золотой век».

Показательно, что именно после «Золотого века» (в нем участие Дали было уже минимальным) пути живописца и режиссера окончательно разошлись, и Бунюэль, оставшись один, снял хроникальный фильм «Земля без хлеба», социальный документ, с беспощадным реализмом рисующий трагедию вымирающего племени испанских горцев.

Как известно, теоретик и вожак сюрреализма Андре Бретон прокламировал в качестве краеугольного принципа движения «автоматическое письмо» и примат «подсознания», однако ни в «метафизической» живописи Кирико, ни в фантастических пейзажах Танги, ни тем более во всех полотнах Сальвадора Дали нельзя усмотреть никаких следов «автоматизма», предполагающего импровизационную легкость интуитивного восприятия «сверхдействительности». Наоборот, именно у Дали особенно ощутима чисто рациональная расчетливость: его «паранойя» выглядит головной выдумкой хладнокровного поставщика эпатирующих «фантазмов». С моей точки зрения, его выдает и сама техника живописного письма — трудно себе представить, что с таким поразительным по дотошности натурализмом, требующим длительного кропотливого труда, можно выписывать во всех деталях мгновенные «озарения» сновидений. Неоспоримо высокий уровень его чисто профессионального ремесла не только не скрывает, но даже подчеркивает внутренне спекулятивную, рекламную основу всей деятельности Дали.

«Я могу включить — на правах сна — некоторые иррациональные моменты, но никогда не символические... Я сохранил вкус к иррациональному»*,— открыто признавался и Бунюэль. В его последнем фильме сны по-прежнему играют весьма важную роль, но прием этот на сей раз не несет в себе никаких иррациональных функций.

Так и у Бунюэля — прием сна применен на этот раз для заострения конфликтов, возникающих в реальных ситуациях, поэтому и сняты эти сны не традиционными средствами «киновидений», а в реалистической стилистике, благодаря которой вы даже и не замечаете их ввода в действие. С них не только снят всякий налет мистицизма, но они являются главным источником юмора, будучи окрашены откровенной авторской иронией. Это можно назвать демистификацией приема, и в этом смысле Бунюэль как бы прощается со своим сюрреалистическим прошлым.

Однако прощание это, по-видимому, дается художнику не легко — в фильме все же сохранились два вводных эпизода сюрреалистического толка, правда, уже не в форме снов, а отдельных новелл, рассказанных случайными персонажами. О первом таком отступлении я уже упоминал — это воспоминания детства лейтенанта в эпизоде в кафе. Они никакого отношения к действию не имеют, и лейтенант пропадает так же внезапно, как и возник. Второй случай еще более странен.

---

* «Arts», 21 juillet, 1955.

Сержант, приносящий приказ полковнику о начале маневров, усаживается на стул и просит позволения рассказать свой сон. Командир милостиво разрешает, и все общество выслушивает причудливое, но, по счастью, короткое повествование о путешествии юноши в какой-то призрачный город, где он встречает своего умершего шесть лет назад приятеля и мать, умершую молодой. Больше ничего в этом рассказе не происходит, и сержант, откозыряв, исчезает из фильма.

Почему на сей раз режиссер передал функции «иррационального» двум военным персонажам в столь «штатском» фильме и зачем вообще они были ему нужны, я объяснить не могу, для меня это явные сюрреалистические аппендиксы, от которых Бунюэль не захотел или не смог избавиться.

И не в меньшей степени ясно, что не только «нулевая» сюжетная функция приведенных выше эпизодов, но и самый их характер обусловили чужеродность этих необязательных включений, снижающих уровень реалистической убедительности, трезвую тональность картины.

Единственное, в чем я не могу ее заподозрить — это в неискренности. Если и появились в фильме эти, кстати, самые слабые и невыразительные в художественном отношении эпизоды, то не потому, что Бунюэль демонстративно ввел их для «эпатажа», а потому, что художник находится все время в движении, в поиске, а этот процесс никогда не бывает легким.

«Я говорю всегда и только о том, что близко моему сердцу... от кино я требую, чтобы оно было свидетелем всего значительного, что происходит в реальной жизни на нашей планете»*,— заявлял Бунюэль в одном из своих редких интервью. А заканчивая выступление перед студентами университета в Мехико в 1953 году, он еще раз подтвердил: «Пусть все, о чем я рассказал, не заставит вас думать, что я сторонник кино, посвященного только фантастике и тайнам, то есть того самого кино, которое, избегая или презирая повседневную реальность, претендует на погружение нас в подсознательные миры сновидений.

Я только, может быть слишком коротко, подчеркнул важность фильмов, посвященных основным проблемам современного человека, которого я всегда вижу не изолированно, а в неразрывной связи с другими людьми»*.

Мне кажется, что, отметая на пути своих поисков все наносное или омертвелое, семидесятидвухлетний художник именно поэтому смог создать эту политическую притчу, которая, к нашей радости, стала в результате таким умным, острым и нужным «опытом о буржуа».

* «Image et Son», octobre, 1960

Механизм успеха

К. Разлогов

В феврале 1970 года на «культурном рынке» США (сначала — в журнале для домохозяек, факт сам по себе примечательный, затем — и отдельным изданием) появилась повесть «История любви». Вызвав, почти мгновенно, настоящий фурор среди читателей и некоторое недоумение литераторов, книга продержалась два года в списке бестселлеров (из них около десяти месяцев — на первом месте). Ее автор, тридцатидвухлетний Эрик Сигал, впервые выступивший на поприще беллетристики (ранее он писал исследования по античной литературе, преподавал этот предмет в Йельском университете, а в свободное время пробовал заниматься киносценариями), стал одним из самых популярных писателей в Америке; с другой стороны, пять крупных литературных критиков пообещали «подать в отставку», если «История любви», как предполагалось, будет выставлена на соискание Национальной премии.

* «Luis Buñuel» par Ado Kyrou, Ed. Seghers, Paris, 1962, p. 100.

В подобных обстоятельствах появление одноименного фильма (как выяснилось, автор сперва написал сценарий и лишь слегка переработал его, чтобы издать в виде повести) не могло пройти незамеченным. Экранная «История любви» стала быстро настигать лидеров «боксоффиса» — картину «Унесенные ветром» и знакомый нашему зрителю фильм «Звуки музыки»; однако, будучи выдвинута на соискание сразу семи премий Американской киноакадемии, она получила лишь один «Оскар», да и то — второстепенный: за музыку, написанную французским композитором Франсисом Лаи... Кассовые сборы, тем не менее, были рекордными.

Что же вызвало редкий коммерческий успех этого произведения? Может быть, его увлекательное содержание?

Как утверждает Сигал, в основу сюжета положена подлинная история, рассказанная ему одним из его бывших студентов, жена которого, вынужденная работать, пока муж заканчивал образование, скоропостижно скончалась от лейкемии.

...Итак, Оливер Баррет IV, наследник богатейшего бостонского банкира, студент Гарвардского университета, будущий юрист и заядлый хоккеист, знакомится с Дженни Кавиллери, изучающей музыку в женском колледже Рэдклифф, библиотекой которого, к счастью, разрешено пользоваться и гарвардским студентам. Он сказочно богат — она бедна: дочь булочника, да еще иммигранта итальянца. Далее события развиваются «как в кино»: герои становятся любовниками, а когда Оливер узнает, что Дженни собирается уехать на годовую стажировку в Париж, то делает ей предложение. После холодного приема у родителей Оливера и радушной встречи с отцом невесты Дженни и Олли переходят к новейшей свадьбе, на которой жених и невеста, пренебрегая посредничеством церкви и мэрии, сами говорят друг другу случайные слова на заданную тему бракосочетания, а залогом его законности служит присутствие свидетелей. Если отца Дженни только огорчает сама церемония (он хотел бы видеть венчание дочери в католической церкви), то Оливер Баррет III и вовсе не дает сыну своего благословения, с этого дня лишая его финансовой поддержки. Для счастливых героев начинается хождение по мукам: Оливеру отказывают в стипендии (ведь его отец — миллионер), и Дженни вынуждена в ожидании лучших времен давать уроки музыки. По прошествии трех лет герой получает место в нью-йоркской адвокатской конторе, супруги переезжают на новую квартиру и могут наконец подумать о ребенке. Но тут-то и выясняется, что Дженни неизлечимо больна — она медленно умирает от белокровия. Чтобы помочь жене, герой готов на все: он обращается к отцу с просьбой дать ему денег (Дженни нужна самая лучшая больница), а в кульминационный момент даже начинает молиться, хотя его атеизм подчеркивался на протяжении всей картины. После смерти жены в холле больницы Оливер сталкивается с только что обо всем узнавшим банкиром. Происходит трогательная сцена примирения (как того хотела Дженни). Герой вновь вспоминает ее слова: «Любить — это значит никогда ни о чем не сожалеть», а затем дает волю чувствам и рыдает в объятиях отца. Вслед за ним рыдают и зрители.

Этот краткий пересказ раскрывает явную трафаретность интриги, которая сама по себе, очевидно, не может объяснить популярность книги и фильма (но зато вполне обосновывает их неприятие как литературной, так и кинематографической критикой). Каковы же в таком случае реальные корни, механизм этого успеха?

В выяснении его причин очень показательным окажется именно фильм, а не повесть, причем отнюдь не потому, что постановка придала литературному первоисточнику какие бы то ни было дополнительные достоинства. Наоборот, сценарий Сигала так же мог поставить любой второстепенный американский режиссер-ремесленник. Роль творческой индивидуальности постановщика (Артура Хиллера), как и актеров (кроме Эли Мак-Гроу, чье безупречное исполнение роли Дженни выделяется среди общей посредственности), сведена к минимуму. «История любви»—

фильм сценариста, и в этом мы можем найти ключ к объяснению его успеха. Литературоведы, критиковавшие повесть, по всей вероятности, правы, утверждая, что если ее рассматривать как произведение художественной прозы, то окажется, что она крайне слаба. Однако все упреки (не выписаны характеры, нет анализа, а соответственно и образа среды и т. д.), которые можно сделать автору повести, могут быть с тем же правом адресованы и сценарию с его специфической для этого вида литературы сокращенностью и преимущественной заботой о событийной стороне будущего фильма.

Поверхностная описательность стиля не смутила аудиторию, вероятно, потому, что, как не без основания (хотя и не без перегибов) утверждают некоторые авторы, визуальный (кинематографический, телевизионный) аспект настолько вошел в плоть и кровь современной культуры, наложив отпечаток в первую очередь на психологию восприятия, что, даже обращаясь к печатному слову, воспитанный на ТВ читатель (а это и есть массовый читатель США) автоматически и часто подсознательно восполняет визуальную недостаточность текста.

Этот же метод «заполнения пустот» определил и восприятие фильма.

Говоря о значении появления «Истории» в экранной форме, мы имели в виду в первую очередь ее содержательно-ассоциативный аспект: лишенные эстетической ценности, по сути своей антиреалистические, фильм и повесть при внимательном рассмотрении оказываются переполненными самыми разнообразными реалиями, как художественными (то есть отсылающими к родственным моментам других произведений), так и жизнеподобными фактами самой американской действительности, но данными в совершенно специфической обработке, допускающей даже противоположное прочтение одной и той же детали. Поэтому последовательный пристальный анализ различных «уровней» фильма поможет проиллюстрировать, как использование привычных стереотипов сознания «среднего американца» позволяет, с одной стороны, избежать какой-либо определенности и подробной детализации в трактовке материала, а с другой — создать полную иллюзию достоверности и жизненности изображаемого.

Такое манипулирование восприятием аудитории начинается уже при установке его на определенный жанр. Выведение финала в пролог — единственное отступление от хронологии — органично сопутствует жанру мелодрамы (по некоторым свидетельствам, этот сюжетный ход не был придуман самим Сигалом, а подсказан редактором), ибо только оно придает идиллии необходимый оттенок горечи. Ведь слезоточивая сила фильма заключена отнюдь не в конфликте героя с отцом (хотя «педалируется» и это), а в неизбежности драмы в конце. «История любви» предстает как попытка возрождения «чистого жанра» мелодрамы, познавшего свой час славы и в кино, в первую очередь в американских фильмах тридцатых годов. Это возвращение к истокам отнюдь не произвольно, а составляет один из существенных способов эмоциональной акцентировки. В ход пускаются не одиночные «выстрелы» так до конца и не раскрытых чувств героев, а тяжелая артиллерия художественных прецедентов, в значительной мере и объясняющая силу воздействия фильма.

Однако этим аспектом значение избранного жанра не исчерпывается. Недаром известный английский киновед Том Милн выдвинул следующее предположение: «Вероятно, одного только утверждения романтики — даже такой слащаво-абсурдной, как эта,— достаточно, чтобы явиться манной небесной для общества, уставшего от реалий Вьетнама, проблемы черных, студенческого движения протеста и экстравагантности хиппи». Критик верно усматривает второй козырь Сигала — намеренно выпяченный контраст между традиционной мелодраматичностью придуманной истории и реальной жесткостью современности. Однако Милн упускает из виду, что противопоставление это выражается не только в противостоянии фильма жизни, но и внутри самого произведения. Своеобразие «Истории любви» в сравнении с другими боевиками состоит в сознательной акцентировке актуаль-

«История любви»

ности не самих событий, а их антуража, жизненной среды. В этом смысле метод Сигала оказывается родственным излюбленному приему Клода Лелуша, в своих фильмах «Мужчина и женщина» и (еще в большей степени) в «Жить, чтобы жить» искусно монтировавшего тривиальную любовную интригу с модными автогонками или вставными стилизованными под хронику кадрами тренировки карателей в Африке. Если в Европе такого рода сочетания появлялись в коммерческих фильмах достаточно часто (особенно в последние годы), то более консервативный Голливуд по традиции охотнее делал ставку на масштабность исторических событий или откровенную экзотику. Пресыщенный зрелищами американский зритель поэтому особо остро отреагировал на нестандартность — в этом контексте — фильма Хиллера и Сигала (вспомним, что в свое время «Мужчина и женщина» пользовались в США небывалым для европейского фильма успехом).

Итак, подкрепив свою шаблонную историю «авторитетными» художественными стереотипами, Сигал придает ей все черты реального происшествия (откуда и рекламный упор на подлинность первоисточника) и начиняет ее хорошо известным ему студенческим жаргоном и не всегда безобидными ругательствами (во всяком случае многие из них в буквальном переводе на русский язык нецензурны). Стилистически живописный язык героев создает противовес мелодраматичному стилю и одновременно усиливает его: какова должна быть сила характера Дженни, если она даже в преддверии смерти не теряет чувства юмора, и как сильны должны быть переживания, чтобы заставить циника молиться и рыдать!

То, что картина может восприниматься двояко, еще и как обличение нравов молодежи, объясняется главным приемом Сигала: при фактическом обходе актуальных кризисных проблем современной Америки — максимальной затушеванностью авторского отношения к событиям; это позволяет бесконечно варьировать трактовки (часто вплоть до противоположных выводов), тем самым давая удовлетворение чуть ли не л ю б о й аудитории.

Проблемы нравственности, искусственно выдвинутые на первый план, составляют лишь часть той «модели» американского общества, которую предлагает «История любви». Подступом ко второму, социальному аспекту оказываются вопросы религии. Соприсутствие в разноплеменном населении США людей различных религиозных убеждений само по себе создавало сложности. Об этом в интересующем нас произведении упоминается только вскользь: католицизм семьи невесты как бы

«сбалансирован» протестантизмом семейства Барретов. Куда более автора интересует глобальное противопоставление традиционной религиозности и атеизма молодежи. Эрик Сигал здесь не придерживается им же прокламированной «непредвзятости»: молитва «безбожника» Оливера должна наглядно обнаружить шаткость позиции атеизма. Гибель ни в чем не повинной молодой женщины, которая у иного религиозного художника (вспомним хотя бы Бергмана) пробудила бы сомнение в справедливости или самом существовании бога, в картине Сигала оборачивается доказательством незыблемости веры.

В фильме получает препарированное «отражение» и национальная структура американского общества. Предлагаемое решение достаточно просто: в стране, почти все жители которой — пришельцы, отличающиеся друг от друга только временем и способом иммиграции, равенство наций официально считается состоявшимся фактом. И в фильме поэтому между национальной принадлежностью и положением в обществе не устанавливается непосредственной связи (хотя таковая и не отрицается), и таким образом зрителю остается предполагать, что никаких национальных проблем в США вроде бы не существует. И тем не менее эти различия проступают. В чем тут дело?

Традиция мышления американского мещанина, отраженная в «массовой культуре» США вообще и в кино, в частности, заставляет его видеть в представителях различных национальностей страны людей вполне определенного рода занятий. Наиболее очевидный пример тому — отношение к чернокожим, но сходные явления можно обнаружить и в подходе к другим нациям. Если бы американца в тридцатые годы спросили: «Кто такие итальянцы?», он, по всей вероятности, не задумываясь, ответил бы: «Гангстеры». История Аль Капоне и многих менее известных его соотечественников, а также их кинодвойников, породила автоматизм в реакции мещанина, и в соответствии с этим целую традицию в искусстве, где гангстеры представлялись исключительно выходцами с Аппенинского полуострова. «Традиция» жива и по сей день. Отрицая этот стереотип мышления (как экстремальный), Сигал выбирает вполне безобидный вариант — итальянца булочника, вполне приемлемого, то есть не шокирующего предрассудки среднего американца, и представляющего дополнительную возможность обыгрывания открытого средиземноморского темперамента в противопоставлении англо-саксонской неприступности старшего Баррета.

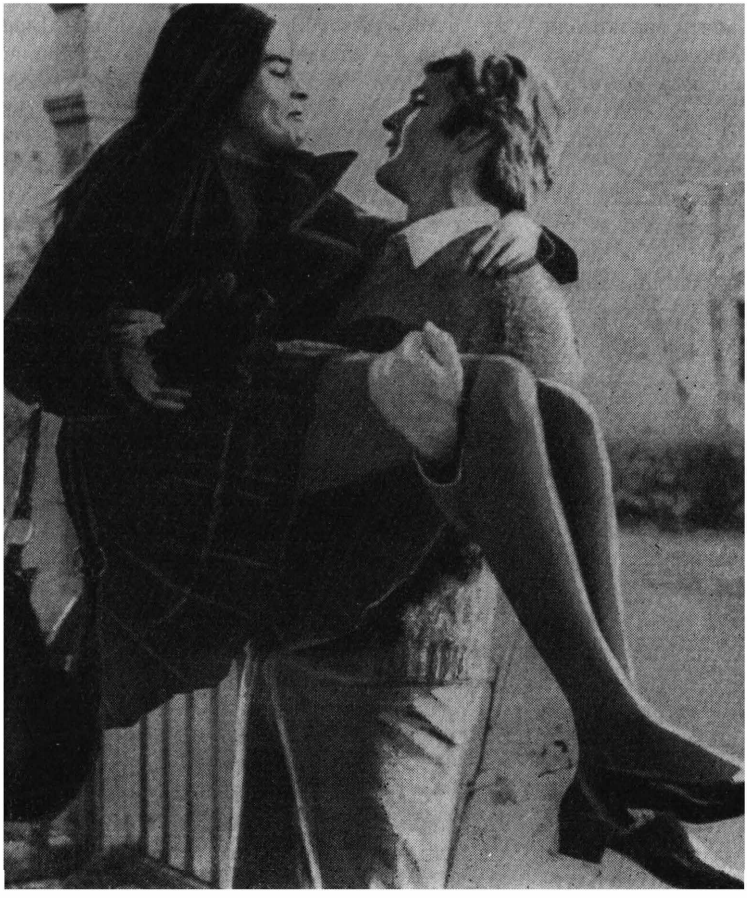
Следующий уровень противопоставления героев, уже собственно классовый, дан в форме различия в материальной обеспеченности (других критериев разграничения авторы фильма, как и правящие круги США, не признают). Эрик Сигал опять-таки умело использует художественный прецедент — сказку о Золушке. В «Истории любви» Дженни бедна — Оливер богат. Но богатство его оказывается недолговечным; американская Золушка утрачивает иллюзии и вынуждена до поры до времени сама зарабатывать на жизнь своему Принцу. Заметим походя, что бедность булочника, впрочем, тоже относительна и обнаруживается только в сравнении с богатством банкира. Автор в данном случае ориентируется на определенного читателя — массового читателя США, то есть, главным образом, представителей «среднего класса». Он отыгрывает сразу три козыря: непопулярность миллионеров (отец пытается урезонить сына, лишая его материальной поддержки), конечное примирение (тут зритель вспоминает о том, что Оливер Баррет III не такой уж в сущности плохой человек, а его первоначальное условие сыну — подождать с браком до завершения образования — вообще-то, если не учитывать специфических обстоятельств, может показаться и разумным) и, главное, специфически американское представление о преуспеянии.

Характерно то, что, отказавшись от помощи отца, молодой Баррет все же добивается своего — относительного — благосостояния, сразу ставит его в один ряд с остальными «self-made men»—«людьми, которые сами себя сделали»— классическим мифом капиталистической Америки, охотно выдающей себя

за «страну равных возможностей». Поместив своего героя в этот «классический ряд», автор может себе позволить умолчать обо всех прочих явлениях имущественного и классового неравенства, как о «несущественных».

Теперь нужно рассмотреть еще один вопрос, сыгравший в успехе «Истории любви» немаловажную роль, аспект, связанный с «бунтом молодежи».

Бунтарство имеет достаточно прочную традицию в американском искусстве. Стоит вспомнить Джеймса Дина, уже в середине пятидесятых годов сыгравшего в известном фильме Николаса Рэя роль «бунтовщика без идеала». Но бунт героя Дина, не будучи целенаправленным, был хоть как-то обоснован — он не мог принять лицемерия, ханжества и продажности старшего поколения и, не находя выхода, энергично восставал против его жизненного уклада в целом. Не будет преувеличением сказать, что за прошедшие 15 лет и причины и цели молодежного «движения протеста» сделались и более определенными и более резко, интенсивно выраженными. А вот Оливер Баррет IV не только не приобрел идеала, но «забыл» и первопричину бунта. Он уже не знает, против чего бунтует. Недаром основные причины и проявления



«История любви»

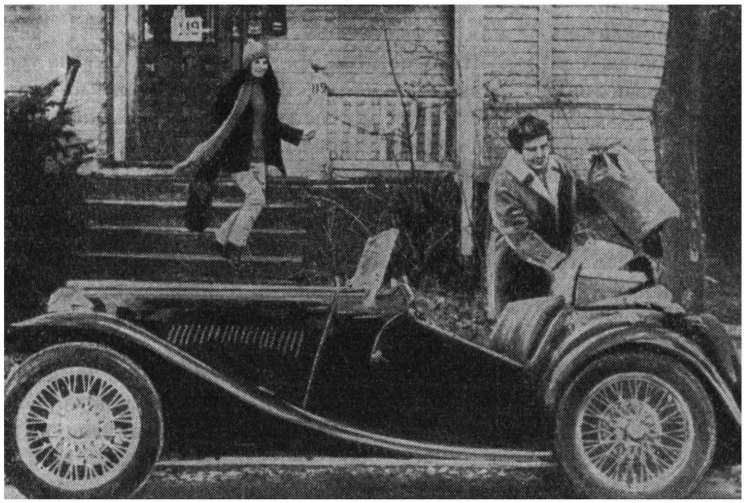
подлинного «движения протеста» — война во Вьетнаме и связанные с нею антиправительственные демонстрации — упоминаются единожды и лишь вскользь (один из друзей героя возвращается из Вьетнама, а самому Оливеру предлагается в качестве первого самостоятельного дела выступить на процессе о разгоне демонстрантов полицией, но он вынужден отказаться, так как не может покинуть Дженни, дни которой сочтены). Однако, несмотря на все это, бунтарство героя подчеркивается буквально на каждом шагу, хотя сколько-нибудь социально значимых объектов проявления этого бунтарства в фильме найти невозможно.

Трактовка бунта молодого поколения обнаруживает основную направленность «Истории любви»: образы современных Ромео и Джульетты, Олли и Дженни, несут в зрительный зал проповедь социального и политического конформизма.

В выяснении этой стороны вопроса нам может помочь обращение к такому прецеденту. В 1958 году на экраны Франции вышел фильм Марселя Карне «Обманщики». То было время первой вспышки бунта французской молодежи, отвергавшей в те годы, главным образом, принятые буржуазией нормы нравственности, а — опосредованно — и обусловливающий их общественный уклад. Замысел Карне был прост. Он наложил свою излюбленную схему «возлюбленные и роковая для них действительность» на определенное представление о жизни молодежи и, как дважды два — четыре, доказал, что все в мире осталось по-прежнему: молодые продолжают все так же чисто и бескорыстно любить друг друга, а буржуазная реальность так же не благоприятна для развития их чувств. Трагическую развязку приближает их же собственный бунт, отрицание норм буржуазной морали. То, насколько эта картина оказалась далека от подлинных проблем и помыслов молодого поколения Франции, показали появившиеся почти одновременно с ней первые фильмы «новой волны», порой обнаружившие действительные внутренние противоречия растущего движения протеста, который в конечном счете вылился в отнюдь не шуточную вспышку мая — июня 1968 года.

На первый взгляд, концепция Сигала, создававшего свою «Историю любви» не до, а после прогремевших почти по всем капиталистическим странам студенческих волнений, довольно далека от позиций Карне. Но оказывается, с точки зрения одной писательницы, «смерть героини («Истории любви») вызывает у родителей в зрительном зале чувство удовлетворения: строптивость нынешней молодежи не доведет ее до добра». Как тут не вспомнить «Обманщиков»! А вот, с виду противоположное, мнение другой американки: «История любви»— это первая попытка перебросить мостик через пропасть, разъединяющую два поколения: она не только дает старшему поколению возможность понять младшее, но и помогает молодым людям познать самих себя... Эта повесть пробудила во мне симпатию к молодым, и я чувствую, что стала лучше их понимать». И под этими прекраснодушными строками вполне могла бы стоять подпись Карне. Разница между этими произведениями состоит в другом: там, где уверенный в своей правоте французский режиссер действует напрямик, расчетливый американец применяет разные обходные маневры. Сущность авторского метода очевиднее всего обнаруживается в финале. (Ссылка на подлинную историю в данном случае не более чем отговорка: произведение искусства тем и отличается от реального события, что в нем нет ничего непреднамеренного, а всякая жизненная случайность оборачивается художественной закономерностью. Если Эрик Сигал заставляет свою героиню умереть от лейкемии, значит эта болезнь более всего соответствовала его замыслу.)

Действительно, смерть от белокровия допускает самые разнообразные трактовки. Для героя она оказывается катализатором обретения веры и орудием всеобщего примирения, в то время как некоторые зрительницы склонны видеть в ней божью кару. Лейкемия может рассматриваться и как косвенный результат атомных испытаний, и иному зрителю может показаться, что во всем виновато обще-



«История любви»

ство. Тогда из обличения безнравственности молодежи картина превращается в... обвинение социальной системы, отрицающей человечность и допускающей применение смертоносного оружия.

Слишком осторожный и расчетливый, чтобы прибегнуть в данном случае к однозначности, Сигал основной акцент делает на непредвиденности, необоснованности, несправедливости этой смерти, откуда и возникает мелодраматический эффект. Каков источник этого зла? «Случай»,— отвечает Сигал, а случайность, как известно, не подотчетна. И в данном случае зло в первую очередь впрямь выступает не только как неподвластное, но и как независимое от человека или общества. Множественность возможных решений, таким образом, становится принципиальным приемом автора, завоевывающего самую широкую аудиторию, ориентирующегося сразу на несколько уровней и стереотипов восприятия.

Теперь допустим, что «История любви» не заканчивается смертью Дженни. У нашей пары рождается ребенок, которого они нарекают либо Оливером Барретом V, либо (в приливе «антиконформизма») именем клоуна Бодзо, как в запальчивости предлагает Дженни. За этим ребенком появляется следующий, затем, возможно, еще один, и герои живут долгие годы счастливо. Что бы раскрыл перед нами такой вариант?

Во-первых, фильм мгновенно вышел бы из жанра мелодрамы и обернулся комедией, ибо в пределах его фабулы нет ничего специфически драматического (ведь конфликт с отцом легко преодолевается преуспеванием сына), а комического — с избытком, в отличие, например, от тех же «Мужчин в ее жизни» (где хэппи-энд лишь чуть-чуть смягчает «трагические» выкрутасы сюжета). Ошибочно предполагать, что в варианте «розовой» комедии «История любви» оказалась бы вовсе лишена симпатии зрителей (хотя во всех рецензиях настойчиво подчеркивается ее слезоточивая функция). Наше допущение приводит ко вполне определенному и специфически американскому подразделению жанра кинокомедии, в котором прославилась белокурая Дорис Дэй. (Похожей именно на нее непременно стала бы героиня черноволосой Эли Мак-Гроу, если бы... не умерла.) Действие всех фильмов жанра, который мы имеем в виду, происходит в среде «среднего класса»; героями их являются не молодые влюбленные, а супружеские пары со стажем, родившие нескольких детей и проживающие в изящных

коттеджах. Партнерами Дорис Дэй оказываются, попеременно, «стопроцентные американцы»— Рок Хадсон или Джеймс Гарнер, а режиссируются фильмы этой популярной серии обычно коллегами Артура Хиллера — Майклом Гордоном или Норманом Джюисоном. В центре подобных картин может оказаться любой частный конфликт, который неизменно приходит к счастливому завершению. Фильмы этого типа продлевают экранную жизнь «среднего американца» за опасную (в смысле возможной утраты занимательности) грань супружества, но не для того, чтобы обнаружить его крах, как в пьесах Тенесси Уильямса или Эдварда Олби, а чтобы утвердить благоденствие тех, кто твердо придерживается «американского образа жизни». Вполне сознательное использование этой традиции в коротком пересказе супружеской жизни героев «Истории любви» и выдает автора — ведь его произведение подспудно пропагандирует то же самое мифическое единство американского народа на «среднем уровне» благосостояния, единство, перебрасывающее мостики от национальности к национальности, от темперамента к темпераменту, от класса к классу — под аккомпанемент евангельской заповеди «Возлюби ближнего своего». Подобно тому, как правящий класс сыграл на усталости среднего американца от постоянных внутренних беспорядков и проблем, особенно от неустойчивости экономического положения страны, которое объясняется всегда какими-либо случайными причинами, а отнюдь не самой сущностью капиталистической системы, так и Эрик Сигал расчетливо коснулся в одном небольшом по объему произведении многих «больных мест» американского общества (кризиса буржуазной морали, национального и имущественного неравенства, бунта молодежи и т. д.), лишив их конфликтного существа и «доказав», что они легко разрешимы в пределах «общего благоденствия», кроме, разумеется, непредвиденных болезней. При этом наиболее острых вопросов и крайних ситуаций (война во Вьетнаме, расовая дискриминация и т. д.) он, естественно, впрямую не коснулся.

Анализ различных пластов, на которых построена «История любви», на наш взгляд, еще раз доказывает, что не следует недооценивать могущество воздействия идеологических «мифов», если для создания иллюзии — иллюзии актуальности, иллюзии прогрессивности, иллюзии бунта и иллюзии благоденствия, а в конечном счете и иллюзии любви — мобилизуются все средства... от традиционных жанровых приемов до стереотипов «массовой культуры», технических возможностей кинематографа и рекламной мощи прессы и телевидения.

Как явление современной капиталистической культуры и идеологии, произведения, подобные «Истории любви», глубоко закономерны: ускоренное развитие в последние годы так называемого «искусства контестации» в самых разных ипостасях (публицистика, документальная драма, политический фильм, кино- и театральный авангардизм и т. д.) неизбежно должно было породить тенденцию к утверждению традиционных буржуазных ценностей в качестве ценностей «вечных», к возврату к «стабильным», по сути глубоко консервативным буржуазным формам и жанрам художественного творчества. Перед лицом разрастающегося «движения протеста» официальная пропаганда выдвинула концепцию «молчаливого большинства», а Эрик Сигал написал сценарий «Истории любви». В обоих случаях шли на сознательную мистификацию, выдавая желаемое за действительное, следуя характерному для идеологической политики империализма методу, который в социологии получил название «манипулирование массовым сознанием».

Сочувствуя героям «Истории любви», проливая слезы над судьбой несчастной Дженни, зрители вместе с Оливером, как им кажется, черпают новые душевные силы из источника прекрасного, великого и вечного чувства. Но это очищение иллюзорно, ибо оно приводит к мещанскому самоуспокоению, убеждает в возможности всеобщего благоденствия. И достигается это прежде всего тем, что реальный мир Америки, кризисный, нестабильный, сотрясаемый социальными и экономическими катаклизмами, остается за кадром.

Отовсюду

Каждый фестивальный день VIII международного киносмотра в Москве открывался пресс-конференциями делегатов кинематографий тех стран, чьи фильмы были показаны накануне. В ходе этих пресс-конференций речь шла не только о картинах, показанных на фестивале, но также о положении дел, путях развития различных кинематографий, о будущих постановках. Мастера экрана делились с журналистами своими планами, замыслами.

Предлагаем вниманию читателей нашу традиционную рубрику «Отовсюду», которая на этот раз в основном составлена по материалам проходивших в июле 1973 года пресс-конференций, бесед и интервью.

Австралия

Хотя Австралия поставила свой первый фильм еще в 1898 году (он назывался «Солдаты Христа» и был сделан на средства Армии Спасения), долгое время австралийское кино находилось в упадке. Почти все фильмы ставились на средства американских и английских продюсеров. Понятно, что это были в основном коммерческие, развлекательные фильмы, далекие от проблем австралийской действительности. Лишь в последние несколько лет, по мнению Эдмунда Элисона, управляющего фирмы «Кволити филмз», в кинематографии страны произошли заметные изменения — правительство начало субсидировать картины молодых австралийских режиссеров и тем самым ориентироваться на национальное кинопроизводство.

Местные режиссеры и продюсеры, почувствовав, что они сами могут создавать фильмы, имеющие успех — доказательством тому служит лента «Приключения Берри Маккензи», вот уже полгода не сходящая с экранов Австралии,— ныне всячески противятся иностранному вмешательству. Характерный пример: недавно были завершены переговоры о создании совместного австрало-американского фильма о путешественниках-первооткрывателях Австралии с участием известного американского актера Грегори Пека. Это немедленно вызвало многочисленные протесты в стране и неизвестно, будет ли картина запущена в производство.

Бельгия

Роллан Верхаверт, постановщик фильма «Чайки умирают в гавани», прошедшего в свое время с большим успехом на экранах нашей страны, за последние годы поставил всего два фильма — «Признание» и «Хроника одной страсти». В последней работе рассказывается о проблемах старинной фламандской семьи, воспитанной в строгих моральных традициях и столкнувшейся с новыми взглядами на жизнь. Столь небольшое количество собственных работ объясняется тем, что Верхаверт является владельцем кинофирмы и много помогает молодым режиссерам в создании их первых произведений. Сейчас он заканчивает новую картину, посвященную жизни современной Бельгии.

Болгария

«Становление болгарской кинематографии непосредственно связано с Советским Союзом,— заявил заместитель председателя Комитета по искусству и культуре Совета Министров НРБ, генеральный директор Государственного управления «Болгарская кинематография» Павел Писарев.— Наши кинематографисты считают своим учителем выдающегося советского режиссера Сергея Васильева, поставившего первый советско-болгарский фильм «Герои Шипки». Сегодня мы насчитываем уже семь совместных постановок». В ближайшее время этот список будет продолжен. Сейчас ведутся съемки картины «Восход над Дравой», в которой снимаются Петр Глебов и Всеволод Сафонов. Планируется еще одна совместная постановка — фильм «Графиня Вревская», посвященный национально-освободительной борьбе болгарского народа.

●

Актриса Виолета Донева, сыгравшая главную роль в фильме Людмила Стайкова «Любовь», закончила съемки в небольшой новелле «Самолеты». «Это комедийная роль,— говорит актриса.— Я играю мать, которая стремится сделать из своего сына вундеркинда».

●

С успехом идет на экранах Болгарии фильм «Пути-дороги», поставленный по сценарию Николая Никифорова недавним выпускником ВГИКа режиссером Иваном Терзиевым. Картина рассказывает о буднях строящей дорогу бригады и подвергает спокойному, детальному анализу ничем, казалось бы, не примечательные взаимоотношения героев. Авторы фильма с первых кадров намеренно ведут рассказ о своих персонажах без малейшего намека на то, что в их характерах и судьбах, в их делах есть что-то особо значительное. Эту непринужденную, непритязательную тональность нового фильма болгарская критика считает наибольшей удачей его создателей, ибо в картине, где абсолютно отсутствуют какие-либо «роковые события», схватки и даже простая кинематографичная «зрелищность», из отдельных образов, показанных в их индивидуальной неповторимости, с удивительной психологической

достоверностью и точностью, составляется групповой портрет бригады — крепкого и дружного коллектива, сложившего в трудовой повседневности свои неписаные законы и свою мораль, которой невозможно не следовать.

Особо отмечает пресса сыгранность актерского ансамбля. В картине участвуют Стефан Пейчев, Катя Паскалева, Антон Карастоянов, Стефан Гулямджис, Валентина Гаджокова, Милена Терзиева, Георгий Бахчеванов.

ГДР

Хорст Зееман, постановщик показанного на Московском фестивале фильма «Спелые вишни», приступает к работе над следующей картиной. Называется она «Сюзи, милая Сюзи» — это слова из популярной детской народной песенки. «Как и предыдущий,— заявил режиссер Зееман,— мой следующий фильм также будет связан с жизнью рабочего класса. Но уже несколько в ином аспекте. Меня давно интересуют вопросы экономической интеграции. Мне хочется показать процесс сближения наших стран, наших народов. Причем показать не в плане историческом или документальном, а через призму человеческих отношений. Ведь в экономической интеграции главной действующей силой остается человек. А у каждого человека — свои мысли, свои чувства, свой взгляд на мир». По мнению Зеемана, его новую картину нельзя будет считать чисто «производственной», так как производство в ней —место действия человеческой личности, фон, на котором характер выступает укрупненно.

●

С темой будущего фильма Хорста Зеемана перекликается недавно законченная на ДЕФА картина известного режиссера, члена Академии искусств ГДР профессора Курта Метцига, которая называется «Двуликий Янус». Она также посвящена проблемам экономической интеграции и, в частности, сотрудничеству ученых СССР и ГДР. В фильме рассказывается о создании научно-исследовательского института генетики. Это — повод для кинематографиста, чтобы поразмышлять о современном мире, о роли науки в наше время.

ДРВ

Во время работы над фильмом «17-я параллель: Дни и ночи» съемочная группа во главе с режиссером Хай Нинем выполняла еще два дела: рыла окоп и держала наготове оружие, исполненная решимости в любой момент отразить врага. Когда картина была закончена, на многострадальную землю Вьетнама пришел мир. «Теперь нашей задачей, — говорит Хай Нинь,— является постановка фильмов, которые отразят проблемы социалистического строительства, помогут в воспитании нового человека, скажут свое слово в борьбе за мир. Героем моей следующей картины будет солдат, вернувшийся с фронта и приступивший к работе на разрушенном врагами заводе».

Мексика

Одним из героев нового фильма режиссера Хулио Брачо будет... Сергей Эйзенштейн. Известный мексиканский кинематографист снимает сейчас картину о выдающемся художнике Мексики Хосе Клементе Ороско. Эйзенштейн, как известно, во время пребывания в Мексике встречался с Ороско, вел с ним продолжительные беседы, которым художник впоследствии посвятил немало страниц в своей книге воспоминаний. Кстати, мемуары художника и легли в основу сценария фильма Хулио Брачо.

Мексиканский режиссер Хулио Брачо в ГМИИ им. Пушкина

Монголия

Монгольская кинематография развивается бурными темпами. Первые фильмы, выпущенные национальной студией, были сделаны совместно с советскими кинематографистами. В 60-е годы, после того как в монгольском кино стала работать большая группа специалистов, окончивших ВГИК, началось самостоятельное производство фильмов. Сейчас в Монголии ежегодно выпускается 2—3 художественных картины, 4—5 полнометражных документальных и 24 выпуска кинохроники. В настоящее время студия

«Монголкино» существенно расширяется, и уже в 1975 году монгольские кинематографисты предполагают выпускать 8—10 художественных и около 40 документальных картин. Кроме того, ежегодно выходит в прокат 60—80 дублированных иностранных фильмов.

Тесные дружеские связи с советскими кинематографистами все более крепнут. Недавно выпускник ВГИКа режиссер Баадрахын Сумху закончил вместе с режиссером Борисом Емельяновым работу над картиной «Слушайте на той стороне», рассказывающей о боевой дружбе монгольских и советских солдат во время войны. «Свою следующую ленту,— говорит Сумху,— я хочу также посвятить теме дружбы наших народов и рассказать о совместных боях на Халхинголе против японских захватчиков».

Польша

К торжественной дате —30-й годовщине победы над фашизмом и образования Польской Народной Республики — собирается завершить свою очередную картину режиссер Казимеж Куц, постановщик известных лент «Соль черной земли» и «Жемчужина короны». Главный герой его нового фильма «Линия» — секретарь райкома партии. Сценарий написан по повести Вавжака.

Перу

В стране несколько месяцев назад принят специальный закон, который должен содействовать развитию отечественной кинематографии. Согласно этому закону перуанские режиссеры и продюсеры, создающие фильмы на национальные темы, получают специальные банковские ссуды. Налог на эти картины резко снижается. Кроме того, ряд кинозалов их владельцы обязаны предоставлять для проката отечественных картин, отобранных специальной комиссией. Первым таким фильмом стала лента лауреата Московского фестиваля режиссера Армандо Роблеса Годоя «Мираж». Армандо Роблес Годой, кроме «Миража», за последнее время снял несколько короткометражных фильмов, посвященных различным аспектам современной действительности Перу. В планах режиссера — большая социальная картина, рассказывающая о жизни современного перуанского общества.

Румыния

Режиссер Мирча Дрэган, постановщик картин «Колонна», «Лупень, 29», «Взрыв», приступил к съемкам исторического фильма по роману Михаила Садовяну «Братья Ждечь».

Сенегал

Сембен Усман, автор фильмов «Чернокожая из...», «Почтовый перевод», «Эмитай», написал сценарий многосерийного исторического фильма по собственному роману «Хала». В этой киноэпопее режиссер хочет рассказать о восстании против колонизаторов под руководством Алами Самори Туре, которое произошло в конце прошлого века, о жизни и деятельности этого талантливого полководца и политического деятеля Африки. Фильм, вероятно, будет сниматься совместно с кинематографистами Верхней Вольты, Гвинеи, Алжира, Мали с привлечением кого-либо из художников социалистических стран. «Я придаю большое значение будущей картине, — говорит Сембен Усман, — ибо считаю кино одним из важных средств политического воздействия. Разумеется, сами фильмы не могут изменить действительность. Однако они могут служить ее изменению».

США

Над новой экранизацией знаменитого романа Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби» — идейного манифеста американской послевоенной молодежи «потерянного поколения» — работает в Голливуде режиссер Джек Клейтон. В предыдущей экранизации романа, осуществленной тридцать четыре года назад, главные роли исполняли Алан Лэдд, Бетти Филд и Шелли Уинтерс. В новой версии «Великого Гэтсби» играют актеры Роберт Рэдфорд (Гэтсби), Миа Фэрроу и Карин Блейк.

Турция

Тюркян Шорай — не просто самая популярная актриса Турции, но и своеобразная мировая рекордсменка — за 13 лет (а ей всего 26 лет) она снялась более, чем в полутораста фильмах, где играла преимущественно главные роли. Последняя работа актрисы — фильм «Возвращение», где она кроме того выступает как режиссер и соавтор сценария. Кстати, Шорай — первая в Турции женщина-режиссер. В «Возвращении» рассказывается о трагической судьбе женщины, потерявшей мужа, сына и землю. Следующий фильм Шорай также будет посвящен жизни крестьян. В нем будет прослежена судьба молодой девушки, приехавшей из деревни в город.

Финляндия

Умерший в 1957 году выдающийся финский композитор Ян Сибелиус оставил записки, которые до сих пор не были опубликованы. Недавно доступ к рукописи получил режиссер телевидения Лаури Иконен и после изучения ее, которое продолжалось почти год, написал сценарий серии фильмов, а затем приступил к съемкам в Хельсинки. Многосерийный фильм «Записки Сибелиуса» уже сейчас куплен всеми скандинавскими телестудиями. Режиссер утверждает, что композитор обладал истинно поэтическим воображением: на экране зритель увидит много сцен, объясняющих истоки и природу большинства его произведений. Главную роль исполняет актер Ярми Сирмила.

Франция

Марчелло Мастроянни, недавно отснявшийся в фильме Жака Деми «Самое значительное приключение с тех пор, как человек ступил на Луну», где он был партнером Катрин Денев, вновь прибыл во Францию, на этот раз для съемок в картине Ива Робера. В ленте «При-

вет, артист» Мастроянни будет играть роль итальянского актера, переехавшего во Францию, которому регулярно поручают единственную роль — кардинала Мазарини. Профессиональные огорчения итальянца переплетаются с конфликтами в личной жизни. Единственное утешение и моральная опора в его жизни — близкий друг, роль которого поручена Жану Рошфору. Ив Робер написал этот сценарий в содружестве с Жаном-Лу Дабади.

●

К съемкам двухсерийной, очень вольной экранизации «Трех мушкетеров» приступил режиссер Андре Юнебелль. В этой версии, где Людовика XIII играет Жан Марэ, д'Артаньян, Атос, Портос и Арамис будут всего лишь второстепенными персонажами, а основными героями станут четверо их слуг в исполнении популярной группы «Шарло».

●

«Когда я была просто актрисой, то до конца не представляла как тяжел на самом деле труд режиссера», — рассказывает Анна Карина, «звезда» французского кино. 15 лет назад юная, никому не известная датчанка Ханне-Карин Бейер приехала в Париж, стала работать манекенщицей, робко сниматься для обложек журналов. Лишь после дебюта в фильме Жана-Люка Годара «Маленький солдат» в ее судьбе произошел поворот. Пришел успех, популярность, приглашения сниматься в новых фильмах. С тех пор она сыграла около сорока ролей, заняв одно из ведущих мест в кинематографе Франции. Ныне Анна Карина известна не только как актриса. Недавно она дебютировала в качестве режиссера и продюсера в фильме «Жить вместе». «Мне казалось,— сказала она,— что ставить фильмы очень легко. Видимо, это наивное мнение отчасти и послужило отправной точкой к дебюту. Но только отчасти. Главным же было желание сделать свой собственный фильм, поведать о том, что мне близко и дорого. А интересует меня в первую очередь внутренний мир человека. Мне хотелось рассказать историю простых человеческих отношений, рассказать о двух людях, которые полюбили друг друга и стали жить вместе. В своей следующей работе я хочу остаться верной этой теме. Весной я собираюсь начать съемки второй «собственной» картины. Сценарий уже готов. Определить жанр будущего фильма мне трудно. Это будет и комедия, и драма, и даже в какой-то степени детектив, ибо в сюжете есть много неожиданных поворотов. В этой картине я буду играть возлюбленную главного героя».

Анна Карина

●

Начались съемки совместного советско-французского фильма «Патриот». Фильм охватывает события с 1921 года до наших дней. Его сценарий написан Георгием Мдивани. В картине рассказывается о грузинском эмигранте, который, не приняв Советской власти, покинул родину, но которого жизнь, в конце концов, заставила горько пожалеть о содеянном. Все долгие годы эмиграции он хранил национальные сокровища, вывезенные из Грузии меньшевистским правительством. И сохранил их, несмотря на происки реакционных эмигрантских кругов, несмотря на оккупацию Франции нацистами. В конце концов он передает эти сокровища на родину.

Чехословакия

Известный режиссер и актер Олдржих Липский, постановщик картин «Представление состоится», «Человек первого века», «Лимонадный Джо», готовится к съемкам совместного советско-чехословацкого фильма. Это будет комедия, объединенная показом лучших номеров советского цирка. Сценарий написали четверо: сам Липский, М. Мацуорек, а также советские сатирики Я. Костюковский и М. Слободской. На главную роль приглашен Юрий Никулин. Сюжет фильма прост: директор международного циркового фестиваля ездит по разным странам и отбирает лучшие номера для показа. Но приехав в Советский Союз, он просто не знает, на чем остановить выбор: смотрит один номер, другой, третий — каждый ему нравится, каждый он хотел бы взять на фестиваль. И в конце концов он принимает решение показать на фестивале всю советскую цирковую программу.

Липский готовится к съемкам еще одного фильма. Как всегда, это будет комедия, и речь в ней пойдет о суеверном человеке, который все свои поступки пытается согласовать с гороскопом. Правда, гороскоп этот вполне современный — электронная машина. Фильм высмеивает людей, которые даже компьютер умудряются использовать в качестве подспорья для утверждения своих предрассудков. Липский также хочет поставить многосерийный фильм по роману известного чешского юмориста Басса «Цирк Умберто».

●

На киностудии «Баррандов» режиссер Ярослав Валик закончил работу над психологической драмой «Влюбленные в году первом», дей-

Советский режиссер Александр Митта снимает совместный советско-японский фильм «Москва, любовь моя». На снимке: режиссер с исполнительницей главной роли японской актрисой Комаки Курихара.

ствие которой происходит весной 1945 года. Это история двух молодых людей — Елены, вернувшейся в цветущую весеннюю Прагу из концлагеря, где она провела отроческие годы, и Павла. Елена с трудом освобождается от чувства страха и тревоги, боязни голода и побоев, она пытается даже сопротивляться возникшей любви. «Влюбленные в году первом» — это рассказ о возрождении искалеченной войной души. Главные роли в фильме исполняют актеры Марта Ванчурова (Елена) и Виктор Прейс (Павел).

●

Последняя работа актрисы Яны Брейховой — роль королевы Элишки в музыкальной костюмной кинокомедии «Ночь на Карлштейне» режиссера Зденека Подскальского, поставленной по мотивам одноименной комедии Ярослава Врхлицкого, которая посвящена забавным перипетиям из жизни королевы Элишки и ее супруга, императора Карла IV (его играет актер Властимил Бродский). Павильонные съемки производились на «Баррандове», а натурные — в историческом замке Карлштейн. Музыку к фильму, в которой использованы некоторые средневековые мотивы, написал композитор Карел Свобода на стихи Иржи Штайдла. Песни этих авторов в Чехословакии широко известны, так как они составляют основу репертуара популярного эстрадного певца Карела Готта. Оператор фильма — Ярослав Кучера.

●

В основу комедии Ярослава Маха «Трое невинных» положена история угона автомобиля, которая позволяет режиссеру ввести в картину мотивы детективного жанра. Эта история стала поводом для размышлений об ответственности человека за все, что происходит с ним и с другими, о его причастности к жизни общества. Всех трех героев, как две капли воды похожих друг на друга, играет популярный комик чешского экрана Иржи Совак. В других ролях снимаются также Йозеф Блаха, Мария Драгопулова, Ян Либичек, Габриэла Освальдова, Либуше Шворцова.

Югославия

Матия Губца знает каждый житель Югославии — бригада югославских добровольцев во время войны в Испании и многие отряды партизан во время второй мировой войны носили его имя. Под руководством Матия Губца в 1573 году хорватские и словенские крестьяне поднялись на борьбу против своих угнетателей. Его имя стало символом подлинного революционера. Национальному герою Югославии посвящает свой новый фильм режиссер Ватрослав Мимица. «Я не хочу создавать традиционное историческое зрелище,— говорит он. — Прежде всего меня интересуют люди, их чувства, мысли, мечты и надежды».

●

Пуриша Джорджевич снова решил сделать фильм о войне. «Но он не будет похож на мои предыдущие картины,— рассказывает режиссер.— Это будет жестокая история о том, как человек становится предателем. Герой фильма — белградский железнодорожник, пошедший в услужение к фашистам. Я думаю, что тема войны очень важна и сейчас. Молодое поколение мало знает о ней. И наш долг рассказать молодежи о том, что было в те годы. Рассказать так, чтобы были ясны все политические акценты».

Япония

Тосиро Мифунэ снимается сейчас в двух фильмах. Первый делается по заказу японского телевидения. Это 26-серийная лента о средневековом рыцаре Скандзиро — защитнике слабых, угнетенных и обиженных. Скандзиро — японский Дон-Кихот.

Съемки второго фильма происходят на острове Борнео. Его снимает французский режиссер Пьер Шлендорффер. Рабочее название картины «Прощание с королем», в основе ее — история времен второй мировой войны.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

День приема по личным вопросам

Петр Попогребский

«День приема по личным вопросам». Иванов — А. Папанов

Ночь не одарила прохладой, с рассвета город стал готовиться к борьбе с жарой: поливальные машины вылили тонны воды в асфальтовые русла улиц, заняли исходные позиции дивизионы квасных цистерн, и батареи газировочных автоматов были заправлены сиропом и снабжены стаканами...

Но к тому времени, когда распахнулись оконца табачных киосков, а «Союзпечать» выбросила на лотки кипы свежих газет и под гул эскалаторов и тысяченогое шарканье подошв деловая часть города стала заполняться людьми, в каменном ее лабиринте уже застоялся сизый туман — предвестье зноя и трудного дня.

От выходов метрополитена людские потоки разветвлялись по переулкам, завихряясь и мелея у подъездов, снабженных вывесками.

Золотом по черному стеклу или резцом по латуни на них выведены титры учреждений: МИНИСТЕРСТВО; ГОСКОМИТЕТ; всевозможные ГИПРОТРАНСУГОЛЬ, ЦВЕТМЕТ, ШАХТСТРОЙ... Или вдруг—ОТДЕЛ ПО ЗАГОТОВКЕ НЕПЛАНОВЫХ КОРМОВ, а то и совсем уж загадочный ОРГБУМДРЕВ...

Софья Михайловна, женщина средних лет, одетая свежо, но не броско, пересекла переулок и энергично вошла в подъезд под вывеской «Трест Энергомонтаж».

В холле, отделанном перфорированной плиткой, уборщица шлифовала шваброй пластиковый пол.

— Доброе утро, Софья Михайловна!— поздоровалась она почтительно.

Софья сдержанно кивнула ей и, прежде чем подняться по лестнице, щелкнула выключателем на подставке прозрачного контейнера, вмонтированного в трестовскую доску почета. Включилась подсветка, и в контейнере вспыхнул алым пламенем шелк с золотыми буквами — там оберегалось от пыли переходящее знамя министерства.

В коридоре, обшитом деревянными панелями, Софья отперла дверь с табличкой «Управляющий» и через приемную прошла в кабинет.

Первым делом она повернула маховичок на рифленой панели кондиционера, врезанного в нижнюю четверть окна. Послышалось жужжание — аппарат принялся поглощать тепло, накопившееся в кабинете за ночь.

Тем временем Софья взялась наводить порядок на столе управляющего. Стол стоял у стены, и над ним висела огромная карта Союза, усеянная красными флажками на булавках.

Софья проверила набор тщательно заточенных карандашей, запас бумаги и только хотела было перелистнуть настольный календарь, который с пятницы был распахнут на дате 27 июня, как в приемной залился телефон.

Она оставила календарь и вернулась в приемную. Здесь современная низкая мебель на металлических ножках, единственное, что выпадает из стиля — темные кабинетные часы, высотой в полстены. Едва Софья вошла, минутная стрелка, величиной с кухонный нож, дернулась, скакнув на деление, и гулкий набатный удар, слившийся с телефонными трелями, возвестил, что рабочий день Софьи начался на пятнадцать минут раньше служебного расписания — было без четверти восемь.

— Алло?!— сказала Софья в трубку.

— Запишите, пожалуйста, на...— начал мужской голос.

— Кто говорит?— перебила Софья.

— Бобков, мастер Бобков с Серпуховского...

— Так вот, товарищ Бобков, список на прием по вопросу жилья закрыт.

— А может, я не по жилью?!— обиделся Бобков.

— Я ошиблась?

Бобков молчал.

— А на следующий понедельник вы не записываете?— капитулировал он.

— Нет!— Софья положила трубку.

В приемную вошел Дятлов, аскетического вида мужчина с тем желчным выражением лица, какое придает хронический гастрит или хронически несчастливые обстоятельства, а чаще и то и другое вместе.

— Доброе утречко! Ну, как? Удалась воскресная поездка?

Софья оживилась.

— Вы знаете, великолепно! И лес и озеро. А воздух!

— И людей — никого...

— Спасибо, что вы подсказали мне координаты.

— Что ж... Рад, что вы довольны,—сказал Дятлов с нажимом.

Софья поняла. Достала из ящика страничку со списком.

— Записываю вас пятым.

— Пятым?— Дятлов остался недоволен.— Когда же нужно прийти, чтобы быть первым?

Софья сухо промолчала.

— Соня!— сказал Дятлов.— Вы непреклонны, как старшина стрелковой роты.

— Знаете что?!— рассердилась Софья.— Переходите на мое место, а я в ваш отдел. И спокойней и почетней. А тут только и слышишь: ах, Софья такая, ах, Софья сякая.

— Вас нельзя держать в четырех стенах отдела,— сказал Дятлов.— Ваши глаза, ручки и, разумеется, ножки, Соня, должны стать достоянием всех.

— Дятлов!— но лесть Дятлова сделала свое дело.— Ладно, записываю вас вторым.

— Хотел бы я знать, кто тот счастливчик, который будет первым...

— Ну, знаете, Игорь...— начала Софья возмущенно.— Вот сейчас возьму и верну вас на то место, которого вы заслуживаете...

Но тут в приемную вошел один из работников треста.

— Доброе утро, Софья Михайловна! Можно записаться на прием?

За ним вошло еще два-три человека:

— Здравствуйте! Доброе утро!

Софья спрятала список в стол.

— Благодарю!— сказал Дятлов, заметив это, и пошел из приемной.

В дверях стоял Темкин. Он стар и дряхл. У него хватило решимости только на то, чтобы перешагнуть порог одной ногой, другой — он в коридоре.

— Товарищи! Товарищи! — зачастила Софья.— Куда все сразу?! Соблюдайте порядок! Борис Дмитриевич все равно примет не больше десяти человек... Список закрыт, надо приходить раньше!

Трест наполнился людьми. Оживленные лица с отпечатком свежего загара, приветствия, смех... Понедельник — день тяжелый, но если работа по душе, человека все равно потянет к ней и к товарищам по работе, где бы и как бы хорошо ни провел он свои выходные.

...К трестовскому подъезду подкатила «Волга». Из нее вышел крупный человек, зрелых лет, в пиджаке и галстуке, несмотря на духоту.

— Доброе утро, Борис Дмитриевич!— одновременно с ним к дверям подошла молодая женщина спортивного склада.

— Добрый день!— с достоинством ответил Управляющий.

Она задержалась, чтобы пропустить его вперед.

— Галина Дмитриевна,— окликнул ее шофер.— По вас часы проверять можно — каждый день одновременно с нами.

Галина ничего не ответила и вошла в трест.

Сев в свое вращающееся кресло на стальной четырехпалой ноге, Управляющий пролистнул календарь с пятницы 27-го до понедельника 30 июня.

Софья внесла в кабинет заряженный автосифон из свинцового стекла в металлической оплетке.

— Опять жара, Борис Дмитриевич. По сводке до тридцати пяти выше нуля.

— А хоть бы и ниже,— Управляющий обвел красным карандашом в календаре.— Последний день квартала, последний день полугодия...

— Как быть с приемом?— справилась Софья.

— Много людей?

— Пока только десять человек записалось,— соврала Софья бесстрашно.

— Десять?— Управляющий пытливо глянул на нее.— Если все пойдет нормально, приму не только этих десятерых — всех!

А пока... Вот что, Соня, зо..ите-ка Маслова со сводкой по ..ковы.. объектам. И... побыстрей!

Маслов находился в помещении, где ус.. новлена трестовска.. управляющая машина. Стерильная белизна ..ен, мягкое жужжание блоков памяти. Из выводного устройст.. машины ползла лента с данными. Их комментировал Дятлов, облаченный в белый халат.

— По данным, принятым с участков за субботу и воскресенье, дефицит плановой мощности пока составляет тысячу двести пятьдесят мегаватт. Из них восемьсот приходится на Ново-Сергиевскую машину. Ее раскрутили в пятницу вечером и, наверное, она уже отработала положенные семьдесят два часа под нагрузкой, скоро сообщат. С остальными объектами тоже нормально. Кроме Бежицы и Тулы.

— Бежица?!— Маслов поднял голову.— Что там могло случиться? Вот такая крохотная турбинка...

— Подробности пока неизвестны, но в план второго квартала эта машина не войдет.

Маслов нахмурился.

— А в Туле?

— Погасили котел. Свищ в пароперегревателе.

Маслов пошел из зала, на ходу досматривая ленту со сводкой. В дверях он столкнулся с Галиной.

Она только что переоделась для работы и еще не успела застегнуть на все пуговицы свой ладно пригнанный халатик.

В другое время Маслов и не обратил бы на это внимания, сейчас же, раздосадованный неблагоприятными известиями, он бросил с упреком:

— Галя, не на пляже!

— Жарко, Леонид Викентьевич,— объяснила она с милой естественностью.

Маслов вышел. Галина вопросительно посмотрела на Дятлова.

— План дымится?

Дятлов внимательно посмотрел на нее.

— Дымится, но жизнь продолжается?

— Будто тебе все безразлично,— ответила Галина.

— Меня это волнует постольку, поскольку от состояния плана зависит, состоится у Б. Д. прием по личным вопросам или нет,— сказал Дятлов.— Так что у меня к плану отношение личное. А у тебя? Общественное?

Тут тревожно затарахтел телекс, выдавая сведения с участков, и, воспользовавшись этим, Галина отошла к аппарату, оставив едкий вопрос Дятлова без ответа...

— Короче, из-за Тулы и Бежицы мы пятидесяти мегаватт в плане не досчитаемся,— закончил Маслов.

Управляющий сидел, уставившись в календарь. Молчал и Маслов, глядя на карту за его спиной. Красные флажки, разбежавшиеся по ней, отмечали города и пункты, где работали электростанции, смонтированные трестом.

— Черт! Как суббота и воскресенье помешали!— стряхнув оцепенение, Управляющий перелистнул календарь назад, до пятницы 27-го.— Кто их выдумал, выходные?!

Из приемной донесся приглушенный бой часов.

Управляющий снял трубку телефона, набрал номер.

— Алло?! Геннадия Архиповича!— он нажал клавишу на пульте, чтобы Маслов тоже мог слышать разговор — голос в трубке зазвучал через усилитель.

— Здравствуйте, Борис Дмитриевич! — ответили Управляющему почтительно.

— Гена, не знаешь, Кибальник у себя?— спросил управляющий.

— С утра был на месте. К одиннадцати собирался в Госстрой. А что?

— Геннадий Архипыч! Ты как там, не забыл еще трест свой родной? Который выдвинул тебя на ответственную работу и т. д. и т. п.?

— Борис Дмитрич! Трест — альма матер, можно сказать, моя...

— Ну, так нет ли у тебя желания помочь своей, как ты говоришь, мутер?— Управляющий подмигнул Маслову.

— Если смогу...

—Так вот, Гена, узнай, нет ли в нашем главке заначки по мощностям? Ну, резерва, что ли, внеплановых там, случайных. Немного, пустяки...

— Сколько?

— Сто мегаватт.

— Попробую,— ответил Геннадий скупо.

— Только не задерживай, Гена!— поддавил Управляющий.— Упустить Кибальника нельзя, понял?— он положил трубку.

— В масштабе главка пятьдесят мегаватт — не цифра, — сказал Маслов. — Допустим, Кибальник согласится. А что если еще что-нибудь случится? В Костроме? Липецке? Или еще где-нибудь?

Управляющий поднял голову.

— То есть как случится?

— Вот так... Как в Бежице и Туле.

— Так на черта мы с тобой нужны тогда?!— взорвался Управляющий.— Ты понимаешь, что говоришь? Я пойду просить, чтобы нам перенесли Бежицу и Тулу в третий квартал, значит я должен иметь гарантию, что остальные объекты мы сдадим полностью и в срок!

— Я не господь бог Саваоф,— ответил Маслов.

— Ты начальник производственного отдела! Не эти цидульки,— он отбросил сводку Маслова на край стола,— мне твоя уверенность нужна! Сдадим или нет?!

Маслов замолчал.

Управляющий разорвал пачку «Беломора» и жадно закурил.

— Так что, идти мне к Кибальнику?— спросил он, не глядя на Маслова. Это означало, что он сожалеет о вспышке и предлагает мир. Но Маслов ответил сухо:

— Не знаю.

Снова молчание.

— Ну, неправ я, неправ!— не выдержал Управляющий.— Что ж теперь, добивать будешь?!

И Маслов, хоть и был обижен, не смог не улыбнуться.

— Ну и фрукт же ты, Борис!

— Ты тоже... не овощ!

Они засмеялись, сначала несмело, потом все громче, поощряя один другого. Преодоленная ссора сплотила их.

— Леня! — сказал Управляющий. — Времени мало, давай поработаем, как работали тогда? Когда начинали. Идет?

— Обзвони все-таки пусковые участки,— сказал Маслов.— Липецк, Кострому. И Ново-Сергиевск прежде всего. Ведь там восьмисоттысячная...

Управляющий нахмурился.

— В Сергиевске третью неделю сидит главный инженер треста. Если он не сумеет сделать турбину в срок, такой главный инженер мне не нужен. Он это знает... И времени нет, Леня,— добавил он.— Уедет Кибальник, все...— он покосился на телефон.— Молчит наш человек в Гаване!

И тут же зажегся сигнал на пульте, заурчал зуммер.

— Это я, Борис Дмитриевич!— послышался из усилителя голос Геннадия.— Резерв мощности в главке триста мегаватт.

— Спасибо, Гена,— сказал Управляющий сдержанно, чтобы Геннадий не решил, что он теперь ему по гроб обязан.— Ты что ж не заходишь?

— Забегу, Борис Дмитрич, на днях обязательно забегу!— пообещал Геннадий.

— Ну, давай, давай...— Управляющий нажал рычаг аппарата.— Пронюхал, что дом сдаем, квартиру просить будет, увидишь,— сказал он Маслову, не выпуская трубки из руки.— Так что, идем ва-банк?

Маслов только вздохнул в ответ. Управляющий набрал номер.

— Иванов! Соедините меня с начальником главка... Матвей Илларионович!— начал он бодрясь. — Здравствуй! Иванов... Матвей Илларионыч, не уделишь мне минут десять, пятнадцать?

Начальник главка Кибальник — жесткий бобрик волос с проседью, крупная стать — не спешил с ответом.

— Тебе же к одиннадцати в Госстрой, еще успеешь,— поторопил Управляющий.

— Уже проинформировали... Ну, ну...

Управляющий покосился на Маслова — как думаешь, рассердился, нет?

— Важное дело, Матвей Илларионыч,— Управляющий еще раз обвел дату на календаре.

— Я в Госстрой тоже не на свидание еду,— ответил Кибальник.

— От силы полчаса отниму,— даю слово!

За спиной Кибальника висела такая же карта, что и в кабинете Управляющего, разве что флажков на ней было побольше. И то же число было открыто на его календаре — 30 июня. Кибальник побарабанил по календарю карандашом-авторучкой... По той настойчивости, с какой стучался к нему Управляющий, он уже знал, с чем придет тот.

— Добро,— согласился он, помолчав.

— Еду!— Управляющий положил трубку.

— Не спросил в чем дело?— справился Маслов.

— Почувствовал...— Управляющий нажал кнопку вызова.

Вошла Софья.

— Закажите Липецк и Кострому по срочному,— сказал ей Управляющий.— Да! И прежде всего Ново-Сергиевск,— он встал, надел пиджак, который до того висел на спинке стула.— Ко мне никого?

— Приехал Олег Пальмин из Уральска. Звонил, что скоро будет.

— А я ухожу. Жаль! Попросите его обождать. Только не обижайте, Соня! Я рад его видеть, рад.

Софья кивнула и вышла.

— Хороший парень, этот Пальмин,— сказал Управляющий Маслову.— Сделаю я из него человека.

— Да уж почти сделал...

Управляющий задержался у двери, пытаясь понять, похвалил ли его Маслов или, наоборот, обидел?

— Да ну тебя!— сказал он, заторопившись.— Лучше успеха пожелал бы.

— У тебя и без того все получается,— сказал Маслов.— Ладно, ни пуха, ни пера!

— К черту!— ответил Управляющий серьезно.

В приемной Софья беседовала с Пальминым. Отпечаток удачливости лежал на всем его облике — свежее, светлоглазое лицо, запаса русых волос хватило бы на двоих, да и дела, судя по всему, обстоят блестяще.

Беседуя, Пальмин поигрывал щегольской пластиковой папочкой, в каких носят бумаги на доклад начальству.

— Слышала, у вас в Уральске большие успехи,— говорила Софья, набирая номер местного телефона.— А в личной жизни, если не секрет?

— Самочувствие отличное, все системы функционируют нормально,— шутливо отрапортовал Пальмин.

— Но вы еще...— тут Софью соединили.— Галина? Зайди ко мне на минутку. Да, сейчас,— и, положив трубку, продолжала:— Вы еще не женаты, Олег... Пора.

— Знаете, так хорошо одному, что не хочется, чтобы было лучше,— Пальмин засмеялся.

— При ваших данных спутницу жизни вы всегда найдете,— согласилась Софья.— Но как?.. Жениться надо на одном дыхании, в угаре, в дыму! У любви строгие сроки. Вот вы пока в том счастливом возрасте, когда это еще возможно. А потом... Встретились два одиноких человека, у него свои недостатки, у нее свои. Подсчитали и, обоюдно согласясь, решили... Есть в этом какая-то печаль, правда?— Софья погрустнела.

Приоткрылась дверь, и в приемную заглянул Темкин, поклонился робко.

— Я прошу вас, подождите за дверью!— сказала Софья с досадой.

Темкин исчез.

— Кто это?— спросил Пальмин.

— Окаменелость из техотдела,— отмахнулась Софья.— Так вот, я и говорю...— зазвонил телефон — резкие трели междугородней. Поморщившись, Софья сняла трубку.— Алло? Алло?! Да! Да!.. Леонид Викентьевич!— крикнула она в приоткрытую дверь кабинета.— Липецк!

— Спасибо,— ответил Маслов.

— Так вот, я и говорю...— повторила Софья, но та интимная интонация, на которой их беседу прервал Темкин, была безвозвратно потеряна.— Слушайте, Олег, вам не нужен

экономист? — спросила Софья напрямик. — Опытный специалист, знакомый с программированием? Кстати, она сейчас зайдет...

— Женщина...— тоскливо произнес Пальмин.

В приемную вошла Галина.

— Галочка, вот товарищ с Уральского монтажного участка,— представила Софья Пальмина.— Им нужен экономист.

Пальмин хотел было возмутиться, опровергнуть ее, но вместо этого почему-то спросил:

— А вы хотите именно на наш участок?

Не ответив, Галина выразительно глянула на Софью — не ожидала...

— Что ж, участок хороший, — сказал Пальмин.— Крупнейшая электростанция на Урале,— ему захотелось уговорить Галину, она начинала нравиться ему.— И места живописные, природа...

— О природе потом,— перебила Галина.— План выполняете?

— План выполняем, — ответил Пальмин не без гордости.— По всем показателям.

— По всем?!

— По всем,— Пальмин улыбнулся.

— Не поеду,— сказала Галина.— У вас же там делать нечего. Все налажено, отлажено. А меня влечет счастье трудных дорог. Нет, не поеду.

Софья испуганно следила за разговором.

— Так не поедете?— не переставая улыбаться, но уже с обидой переспросил Пальмин.

— Нет.

— А я вас, между прочим, и не звал,— Пальмин повернулся к Софье.— Я буду в отделе снабжения. Позвоните, когда вернется Борис Дмитриевич,— и он направился к двери.

— Одну минуточку,— остановила его Галина.— А я, знаете, к вам и не просилась.

Пальмин смотрел на нее, пытаясь найти что-то для мало-мальски достойного ответа, но, так и не придумав ничего, смолчал и вышел.

— Зачем ты это сделала?— возмутилась Софья.

— Не люблю благополучных людей,— ответила Галина.

— Нет, вы посмотрите на нее!— но тут зазвонил телефон. — Алло!— крикнула Софья в трубку.— Давайте! Кострома, Леонид Викентьевич!

— Спасибо!— донеслось из кабинета.

— Да ты знаешь, какие у него перспективы!— набросилась Софья на Галину.

— Мне что до этого?!

— Галка! Скоро весь трест будет смеяться, как ты караулишь по утрам у подъезда: «Доброе утро, Борис Дмитриевич!»— передразнила Софья.— А в ответ: «Здрасьте!», прошел и не заметил. Он даже имени твоего не знает, на что надеешься? У него сын, как ты! Тебе семью строить надо, по винтику ее собирать, какая тут любовь!

— Ты права, Соня,— остановила ее Галина.— Только сводить меня ни с кем не нужно.

— Значит опять за старое? Ходить, вздыхать под его дверью? Ну, и выходишь, получишь сполна и объятья на заднем сиденье и вздохи на служебном диване, только дальше что? Я вижу, собственная судьба тебе безразлична. Так хотя бы о нем подумай. Не выйдет!— Софья хлопнула ладошкой по столу.— С сегодняшнего дня, чтобы ноги твоей у меня в приемной не было, когда он в тресте! Сюда с бумагами на подпись ходят, а не с любовью!

Открылась дверь, и на пороге возникла печальная фигура Темкина.

— Я же просила! — начала Софья зловеще.— Я убедительно просила! Я лично просила вас — подождите за дверью!!!

Темкин испарился. Галина укоризненно взглянула на Софью — зачем ты с ним так...

— Да!!!— вдруг согласилась Софья.— Я — Сцилла-Харибда, Медуза-Горгона. Сегодня и сводней еще стала... Пусть! Я знаю, что такое порядок, я лучше всех вас знаю, что такое порядок,— в ее глазах проступили слезы от жалости к себе.— Хоть режьте на кусочки, непорядка я не допущу!

— Соня!— Галина расстроилась.

— Могла бы понять,— говорила Софья сквозь слезы,— если я единственную подругу заставляю уехать... Не для себя же! Одна останусь во всем тресте!

— Я уеду, уеду!

Софья посмотрела на Галину — верить или нет!

— Только в Уральск!— сказала она твердо.— К Пальмину!

Управляющий вышел из министерства. Жарко, над размякшим асфальтом струится нагретый воздух.

В машине Управляющий снял пиджак, забросил его на заднее сиденье.

— Нах хауз!— он указал ладонью вперед.

— Домой?— уточнил шофер.— Или в трест?

— Где наш дом родной, Толя?

— В тресте, Борис Дмитриевич!— Анатолий засмеялся и лихо тронул машину с места.

Галина вышла из приемной. По коридору бродил удрученно Темкин. Тут же томились два монтажника, решившие явиться к Управляющему при полном параде — в пиджаках и сбитых набок галстуках.

И в отдалении Галина увидела Пальмина. Он курил возле урны. Галина молча прошла мимо, да и он сделал вид, что ее не заметил, что еще оставалось? Сказал, что идет в отдел снабжения, а сам слоняется в коридоре...

Увидев, что приемная освободилась, Темкин взялся за дверную ручку... Но на дальнейшее решимости уже не осталось. И тогда разозлившись, он скомкал заявление, которое до того бережно носил в руке, и бросил в урну.

— Вы к Управляющему?— спросил Пальмин сочувственно.— По какому делу?

— Как вы думаете, по какому делу Темкин будет беспокоить управляющего в рабочее время?— ответил Темкин раздраженно.— Сдается новый дом, а Темкина опять нет в списках.

— Тогда вы действуете недостаточно смело,— сказал Пальмин.— Софья Михайловна — это только первое препятствие, а у вас оно стало главным.

Услыхав, что Пальмин помянул Софью, монтажники подошли, прислушались.

— Молодой человек,— Темкин покачал головой.— Если сорок лет работы не прибавили смелости, то прибавит ли ваш совет? Квартиры дают нужным людям, а когда Темкин был нужен, квартир не давали,— он вдруг засуетился, стал похлопывать себя по карманам.— Стойте, а где мое заявление? Вы не видали мое заявление?! Такое большое заявление, я описал в нем всю свою жизнь...

— По-моему, вы бросили его в урну,— сказал Пальмин.

— Ах, да!— Темкин достал бумагу, расправил нежно.

— Напишите новое,— посоветовал Пальмин.

— Вы думаете, я уже совсем, да?— и старик ушел сердитый.

— Слушай, друг,— обратился к Пальмину один из монтажников.— Когда к нам на участок приезжал министр, я с ним вот так,— он показал, как запросто жал руку министру.— А перед ней, вот так,— он кивнул на дверь приемной, за которой находилась Софья, и вскинул ладони — так капитулируют по команде «Руки вверх».— А ведь еще до управляющего не дошел.

— Нет его, ребята,— только и смог сказать им Пальмин.— Сам его жду...

Он повернулся и пошел по коридору. Встречный сотрудник поприветствовал его радушно:

— С приездом, Олег...

Улыбнулись, пожали друг другу руки, но все это на встречном ходу, сотрудник спешил куда-то с бумагой, держа ее за уголок.

Пальмин вышел на лестничную площадку. Здесь был установлен сверкающий автомат с газированной водой. Сотрудник в белом халате тщательно мыл на фонтанчике стакан.

Пальмин выгреб из брюк мелочь, перебрал ее...

— Простите, у вас не найдется трехкопеечной?

Сотрудник обернулся.

— Олег?!

— Игоряшка?!— изумился Пальмин.

Перед ним стоял Дятлов. Правая его рука была влажной от стакана, и он подставил Пальмину локоть, тот крепко стиснул его запястье.

— В белых халатах ходят!— сказал Пальмин.— Не узнать!

— К вычислительным машинам без халата

почему-то не пускают,— сказал Дятлов.— Как в ресторан без галстука.

— АСУ внедряешь? Здорово! За такое стоит выпить,— Пальмин позвенел мелочью.

— У нас бесплатно,— Дятлов нажал кнопку и, когда стакан наполнился, протянул его Пальмину, а для себя стал мыть другой стакан.

— Отстал от жизни,— сказал Пальмин о себе.— Три года из Уральска не вылезал...

— Уже старший прораб, наверное?— спросил Дятлов.

Пальмин помотал головой и, отпив воды, сообщил:

— Меня из прорабов сразу в главные инженеры.

Дятлов отнял стакан ото рта.

— Вот как? Поздравляю...

— Да чего там...— заскромничал Пальмин, польщенный реакцией товарища. Он был бы непрочь посмаковать сладкое это чувство, если бы ему не показалось, что Дятлов не столько впечатлен его успехами, сколько задет.— Значит, ты занимаешься АСУ?— он решил поменять тему.— Скажи, может, она у тебя работает? Галя... Галина. Экономист, фамилию не знаю.

— Работает...

— Просится к нам на участок,— пояснил Пальмин на взгляд Дятлова.— Что за человек? Кажется, умна?

— Что есть ум?

— Это то, что ты носишь тут,— Пальмин постучал себя по лбу, желая пустой этой шуткой растопить возникшую холодность Дятлова.

— Я ношу тут не ум, а отсутствие ума,— сказал Дятлов.— Ум — это способность принять оптимальное решение в оптимальный момент. В виде примера,— добавил он, прежде чем Пальмин стал убеждать его, что именно такой способностью он, Дятлов, и обладает.— Когда я решил остаться в Москве вместо того, чтобы, как ты, поехать по направлению на монтаж, это было неоптимальное решение, хотя оно и было принято в оптимальный момент.

— Старик, ты был лучшим математиком курса,— возразил Пальмин.— И занимаешься сейчас делами, в которых я, например, ни бум-бум...

Дятлов усмехнулся.

— Мы рождены, чтоб сказку сделать былью! Передача изображения на расстояние... Как мечталось — сидишь дома и видишь весь мир! И что? Телевизор есть, сказки нет. Ковер-самолет! Ракеты на Луну летают. Что дальше? Думающие машины! Вот они. Что изменилось? Великое всегда мерещится на расстоянии. Сказка всегда слаще были.

— Старик, не нравишься ты мне что-то,— сказал Пальмин.

— Я сам себе не нравлюсь,— ответил Дятлов.

Беседа зашла в тупик. Выход был один — распрощаться, но никто из них не решался сделать первое движение, чтобы не показать, как он тяготится неудавшейся этой встречей.

Помог Маслов. Он вышел из коридора и, увидев Пальмина, издалека приветствовал его поднятой рукой.

— С чем приехал, отшельник?!

Друзья облегченно кивнули друг другу, Дятлов пошел вверх по лестнице, а Пальмин обрадованно шагнул навстречу Маслову.

— Да есть одно дело,— сказал он неопределенно, набиваясь на расспросы.— Хочу кое-что показать Б. Д.,— он повертел папкой.

— Что выколачивать будешь?— спросил Маслов.— Людей? Металл?

— И то и другое,— засмеялся Пальмин. Радостная приподнятость, с какой он прибыл в трест, исчезнувшая было от мутных мудрствований Дятлова, снова возвращалась к нему.

— Не лучший день выбрал для этого,— сказал Маслов.

— Что, план?

Маслов кивнул.

— Дай закурить!

— Вы же не курите,— Пальмин протянул пачку.

По коридору простучали каблуки, и на площадку вылетела Софья.

— Сергиевск, Леонид Викентьевич!

— Тут, брат, закуришь...

Маслов торопливо затянулся и швырнул сигарету в урну.

«Волга» катила по улице. Анатолий глянул на Управляющего — вроде в хорошем настроении, значит можно спросить кое о чем, что с утра волновало весь трест.

— А что, Борис Дмитриевич, похоже знамя опять наше? Двадцать четвертый квартал подряд.

— Считаешь, есть за что?

— Ребята с участков приезжают... Говорят, вкалываем, будь здоров!

— Ну, если ребята говорят,— Управляющий улыбнулся,— значит наше...

— Попросите Чистякова!— кричал Маслов в трубку.— Главного инженера треста! Чистяко-ва!

Слышимость была скверной. Кроме Маслова в кабинете находились Пальмин и Софья. Пальмин перебирал флажки в коробочке на столе Управляющего, а Софья в стороне выравнивала стулья вдоль стола заседаний — занятие совершенно бесполезное, но ей тоже хотелось знать, как обстоят дела в Ново-Сергиевске...

...Там лил дождь. Из окна монтажной конторы сквозь потоки воды на стеклах видна стройплощадка — штабеля бетонных плит, металлоконструкции, увязшие в раскисшей глине механизмы... И над всем этим смутно маячит сквозь дождевую пелену серая громада станции.

Звонок из Москвы застал секретаршу участка за едой. Пришлось отложить булочку, которую она запивала молоком.

— Нет Чистякова, нет!— кричала она в трубку.— Они на станции...

— Тогда Афанасьева!— потребовал Маслов.— Начальника участка. А-фа-на-сьева!

— Они вместе ушли,— ответила девушка.— Нынче все на станции.

Маслов вопросительно посмотрел на Пальмина.

— Банкет по случаю успешной сдачи турбины,— объяснил тот, взял из коробочки флажок и, найдя на карте точку Ново-Сергиевская, приготовился воткнуть в нее булавку.

— Девушка!— сказал Маслов.— Не кладите трубку и по местному позвоните в дирекцию станции. В ди-рекцию! Узнайте, принята ли турбина. Тур-би-на! Да слышите вы меня, в конце концов?!.

— Шумно очень, не слышу!— пожаловалась девушка.

В конторе стекла дребезжали от мощного низкого гула, он долетал со станции.

Искаженный в каналах связи рев добирался до усилителя в кабинете уже как шорох и треск. Это могли быть обычные помехи дальней связи, но Маслов почему-то встревожился:

— Отчего шум? Станция работает?— крикнул он в трубку.— Дымит?

Девушка потянулась к окну, насколько позволял шнур телефона. На уровне кровли станции, быстро размываясь, лохматясь, била горизонтально тугая струя пара.

— Дыму много, вбок идет,— послышалось из усилителя.— Белый и рычит шибко...

Маслов встревоженно посмотрел на Пальмина.

— Пар! — сказал Пальмин. — Аварийные клапана...

— Не может быть!

Пальмин кивнул скорбно:

— Травят давление.

— Неужели остановили турбину?!

Пальмин промолчал.

— Слушайте, красавица!— крикнул Маслов в трубку.— Бросьте все и марш на станцию! Чтоб через пять минут Чистяков был здесь!

— Там полтора километра от конторы до станции...— сказал Пальмин.

Маслов зажал трубку ладонью.

— В дирекцию звонить?

Пальмин покачал головой — я бы этого не делал.

А в конторе девушка, испугавшись, накинула плащ, метнулась к двери, но тут под самым окном прошли один за другим несколько человек, пригибая головы под струями, стекающими с застрехи.

— А вот идут Чистяков!— обрадованно залепетала девушка в трубку.— И Афанасьев с ними!

Они вошли мокрые, кто в плаще, кто в ватнике, оставляя на полу ошметки глины.

— Из треста!— девушка вытянула перед собой трубку. — Избавьте, ради бога..

Чистяков обреченно опустился на стул.

— Алло! Чистяков слушает... Встали мы, Леонид Викентьевич...— с куцей его плащевой кепочки-чепчика на виски текли струйки.— Все шло отлично, почти трое суток несли полную нагрузку и вдруг в самом конце комплексного опробывания возрос уровень вибрации. Стали снижать нагрузку, но на четырехстах мегаваттах вибрация подскочила до ста микрон при норме пятьдесят. Пришлось остановить машину.

— Снова запуститься пробовали?— спросил Маслов.

— Пробовали. Раскрутили машину, только дошли до четырехсот мегаватт, затрясло так, что пришлось выбить автомат безопасности. Аварийный останов.

— Сколько проработала машина?

— Шестьдесят девять. Всего трех часов не дотянули...

— Что думаете делать?— спросил Маслов, тоскливо глядя на Пальмина.

— Что тут придумаешь?— сидя, Чистяков с механической аккуратностью очищал с брюк брызги глины, ничего не было за этими действиями, кроме бездумности отчаяния.— Дирекция настаивает на ревизии переднего подшипника...

— Что?— испугался Маслов.— Два дня ждать, пока турбина остынет, да еще сутки всякой возни? Из-за каких-то трех часов вылезти в новое полугодие?! Сергей! Не гасите котел. Поговори с Барчуковым, может, разрешат попробовать еще раз?

Чистяков глянул снизу на стоящего над ним человека в жестком плаще и шляпе с прямыми полями — это был директор станции Барчуков, который через три часа, если бы ничего не случилось, подписал бы акт о приемке турбины в эксплуатацию.

Теперь на его лице застыло выражение неприступной отчужденности.

— Нет...— не сказал, вздохнул Чистяков в трубку.

Управляющий высадился из машины у трестовского подъезда. Здесь уже лежала контрастная тень, отчего освещенная сторона улицы с машинами, вывесками, яркими портьерами в окнах, казалась особенно нарядной.

Он прошел через холл, охотно отвечая на приветствия, ступил на первый марш лестницы...

Навстречу спускалась Галина с рулоном ватмана. Хотела пройти мимо, по обыкновению пряча глаза, и вдруг услышала:

— Да тут, наверное, мильон ошибок?!

Галина остановилась, глянула на Управляющего, потом растерянно на чертежи и снова на Управляющего...

А он, озорно, довольный тем, как озадачил ее, лихо взбежал по ступенькам.

На лестничной площадке два монтажника, те самые, что жаловались на Софью, обрабатывали газировочный автомат, тыча ему в бока и в грудь увесистыми кулаками. Автомат недоуменно подмигивал глазком, но воды не давал.

— Не работает?— спросил Управляющий, проходя мимо.

— Зато бесплатно,— ответили ему едко.

Управляющий пошел дальше и, вглядевшись в его спину, один из монтажников охнул:

— Да это ж он...

— Кто?

— Б. Д. Беда, вот кто!

— Так чего не остановил?

— А ты чего?

Управляющий напористо вошел в кабинет, увидел Пальмина, обрадовался:

— Объявился наконец! Прирос, поди, к Уральску одним местом?— он отечески похлопал Пальмина по плечу и спросил Маслова:— С Костромой и Липецком связался? Как у них?

— У них прекрасно...— Маслов вяло встал, освобождая кресло Управляющего.

— Ну и у меня не хуже, Кибальник дал добро. Бежица и Тула переносятся в третий квартал. Под наше твердое слово, что остальные объекты сдадим полностью в срок,— он обвел присутствующих взглядом.— Что это вы все в вареном состоянии?— Заметил в руке Маслова дымящуюся сигарету.— А это еще зачем?

— Ново-Сергиевская стала, Борис...

Управляющий как стоял, так и опустился в кресло сбоку стола, низкое, неудобное кресло для посетителей.

Маслов излагал подробности аварии, он его не слышал. Только шипение и звон в ушах. От жары, должно быть... Он расстегнул ворот сорочки.

Софья нацедила в стакан воды из сифона и подала ему.

— А остальным?— он отвел ее руку со стаканом.— Почему там автомат не работает? Или почините немедленно или обеспечьте всех сифонами, как меня.

Он резко встал, пересел в свое кресло и снова стал собран и суров.

— Срочный с Ново-Сергиевском!— обратился он к Софье.

— Уже заказан,— ответила она.

— Собирай синклит,— велел Управляющий Маслову.— Когда дадут разговор, у нас должно быть решение, что делать... И чтобы никто не знал об этом!— последнее относилось к Софье.

Захлопали двери на верхних этажах, инженерный цвет треста устремился к кабинету Управляющего, перебрасываясь репликами на лестнице:

— Зачем вызывает?

— Не знаю. Но что-то серьезное, иначе с чего такой аврал.

Двум слесарям, разложившим свои инструменты на площадке с газировочным автоматом, пришлось переждать, пока пройдут те, кто сбегал сверху.

Когда лестница очистилась, на ней показался Темкин. Прижимая к боку толстую амбарную книгу, он проковылял по ступенькам, спустился на площадку, заспешил на ровном месте и тут же споткнулся о разводной ключ. Тот отлетел со звоном.

— Что за народ!— возмутился один из слесарей.— У нас аврал, а они... Не видят, что ли?!

Темкин вошел в приемную.

Софья хищно посмотрела на него, но он, словно ее здесь не было, направился в кабинет.

— Вы с ума сошли!— вскинулась Софья.

Темкин замер на полпути.

— Меня вызвали на совещание!

Но Софья не желала сдаваться просто так. На глаза ей попался гроссбух Темкина.

— А что это у вас там? Покажите!

— Это летопись аварий... Я веду ее тридцать пять лет!

Темкин взялся за дверную ручку... И тут все обиды прорвались рядом:

— Да! Тридцать пять лет!— повторил он, обернувшись.— Я начал ее, когда вас еще не было на свете! Какое вы имеете право! Вы... вы безжалостный человек, нет, вы не человек... вы... вы, женщина!— и, выговорив это, он ворвался в кабинет.

— Наглый старик!— сказала Софья, больше ей ничего не оставалось.

Она занялась сифоном, извлекла пустой баллончик, остатки газа в нем издали шипение.

В приемную вошел Дятлов.

— Добрый день!

— Добрый день, еще раз!— буркнула Софья.

— Так как с приемом? Состоится?

— А почему он может не состояться?

Дятлов заглянул ей в глаза.

— Ага!

— Перестаньте, Дятлов!— Софья рассердилась.

— Сонечка, ведь мозг человека — маленькая радиостанция. Вы излучаете: «Случилось ЧП». Я принимаю: «Приема не будет».

— Ничего подобного, все еще может наладиться.

— Такие вещи не налаживаются за час или два...

Софья посмотрела на Дятлова.

— Вы думаете, вибрация ротора это серьезно?

— Где вибрация?... Договаривайте, Соня... Осталось назвать станцию...

Только тут Софья поняла, что Дятлов ничего не знал, но сумел выпытать почти все.

— Знаете, Дятлов, мне одно странно,— сказала Софья.— Как это вы до сих пор не получили квартиру?

— Сам удивляюсь.

Зазвонил телефон, Софья сняла трубку и, выговорив стандартное:

— Да, заказывали, давайте!— закончила свою мысль:

— Ведь вы прирожденный интриган,— она сунула Дятлову сифон, чтобы он довел до конца начатое ею, и ушла в кабинет.

Сифон уже был заряжен свежим баллончиком, осталось, подвинтив муфту, проколоть его, что Дятлов и сделал, завороженно наблюдая, как играют, вьются за стеклом пузырьки газа...

— Шут...— сказал он себе, как будто увидел свое лицо, искаженное толщей воды в сифоне, как кривым зеркалом в комнате смеха...

— Борис Дмитриевич!— кричал Чистяков в трубку.— Дирекция требует гасить котел, потому что держать дальше турбину в прогретом состоянии нельзя.

— Держите! — отрезал Управляющий.

Разговор транслировался через усилитель на его столе, и все, кто был в кабинете, прислушивались, затаив дыхание.

— Как бы не загубить машину!— сказал Чистяков.

— Кто же довел ее до этого? Я?!

— Борис Дмитриевич, вы знаете все, от случайностей никто не застрахован...

— Если работа организована правильно, случайностей не бывает!

— Борис Дмитриевич!— стал уговаривать Чистяков.— Я был среди тех, кто составлял инструкцию по эксплуатации этой машины, когда еще работал в теплотехническом институте. Это тема моей диссертации. Максимум через час мы обязаны начать охлаждение машины, иначе...

— Ты работаешь сейчас не в теплотехническом институте, а в тресте «Энергомонтаж»,— перебил Управляющий.— И обязанность у тебя одна — сдать машину в срок. Составил инструкцию на свою голову, найди, пожалуйста, как изменить ее. Не сможешь — три копейки цена твоей диссертации,— он положил трубку, обвел взглядом всех, кто собрался за столом.— Все слышали, что сказал главный инженер? Времени у нас осталось — час. Давайте думать. Думать!

— Тут одно из двух,— сказал пожилой инженер.— Либо плохо отцентрован ротор, либо разогрелся выхлопной патрубок. Если первое — авария ложится на нас...

— Если бы центровка, — возразил Маслов,— вибрация началась бы сразу после пуска турбины, а она нормально отработала шестьдесят девять часов.

— Мне кажется, тут все дело в низкочастотной пульсации ротора, — сказал молодой инженер.— Явление редкое. Если кто и виноват в нем, то физика, а не мы.

— Никому от этого не легче, турбина стоит,— напомнил Управляющий.— Пульсация, так давайте говорить о том, как ее устранить.

— Надо заменить вкладыш переднего подшипника на специальный,— предложил молодой инженер.

— А где его взять?

— Я помню, что на заводе-изготовителе был такой вкладыш,— сказал пожилой инженер.

— Пока отгрузят, довезут, пока установят — две недели,— подсчитал Управляющий.— Но пасаран!

— Вкладыш можно доставить самолетом,— предложил Пальмин.

— Олег!— возмутился Управляющий.— Тридцатое июня! О чем говорим?! Как устранить эту проклятую пульсацию собственными силами, без шума на всю Европу,— вот что! Не найдем — поговорим, как капитулировать. На чем вылетать из плана полугодия,— самолетом или поездом, будет время подумать. А сейчас... Я вот чувствую, сможем, сумеем, найдем! У нас еще пятьдесят шесть минут. Только думать, думать, думать!

— Вибрацию можно устранить очень просто,— послышался вдруг дребезжащий голосок.

В стороне, примостившись на краешке диванчика, сидел Темкин с распахнутым своим гроссбухом на коленях.

— Вот у меня записано,— продолжал он,— подобное случилось с трофейной машиной фирмы «Манн» на электростанции Лиски в тысяча девятьсот сорок...

— Лохматом году, — подсказал молодой инженер.— А в прошлом веке не случилось?

— Все, что случилось, может случиться, — парировал Темкин. К его реплике отнеслись снисходительно — удачный ответ, но не более, чем чудачество старика.

— Постойте, я эту манновскую турбину в Лисках сам монтировал и ничего такого там не было,— сказал Управляющий.

— А у меня записано, — упорствовал Темкин,— в тысяча девятьсот...

— Леонид!— Управляющий посмотрел на Маслова — тот отрицательно покачал головой.— Ладно, я был бригадир тогда, не понимал, не запомнил,— Управляющий повернулся к Темкину.— Но вот Леонид Викентьевич — в сорок шестом он был главным инженером на восстановлении станции в Лисках, и если он не помнит, то...

— ...в сорок восьмом году, — закончил, наконец, Темкин,— через два года после восстановления разрушенной станции в Лисках на турбине фирмы «Манн» возникла вибрация...

— Турбина фирмы «Манн»— не машина, а пукалка,— сказал пожилой инженер.— А у нас восьмисоттысячная машина.

— Пожалуйста! — Темкин перелистнул гроссбух. — Пятисоттысячный турбогенератор фирмы «Вестингауз»— тот же случай.

— Семен, э-э-э...

— Борисович,— подсказал Маслов Управляющему.

— Ну-ка, покажите,— Управляющий протянул руку.

Гроссбух Темкина поплыл по цепочке через весь стол, но когда он попал в руки молодого инженера, тот придержал книгу.

— Борис Дмитриевич, тут же все не наши машины!— сказал он, ревнуя, что из-за Темкина его собственное предложение о замене вкладыша забыто.

— Машины работают и ломаются по одним законам, что у нас, что у них,— изрек Темкин.

— Дайте!— потребовал Управляющий, и молодой инженер вынужден был подчиниться.

— МЛ, СМ, К3,— прочел Управляющий,— 15... Какая-то тройная бухгалтерия, ничего непонятно.

— Как же непонятно, когда все понятно!— Темкин подошел к столу.— Видите — сноска,— он ткнул пальцем в гроссбух.— МЛ — можно лучше, смотри — К3 — книга третья, 15— глава пятая, П2—...

— Песнь вторая,— фыркнул молодой инженер.

— Замолчите наконец!— срезал его Управляющий.

А Темкин уже нашел нужное место:

— Пример второй. О-о, — он поднял палец,— отечественный опыт!— и обрадовался.— Это была, скажу я вам, еще та авария!— Он даже языком прищелкнул.— А какое решение они приняли — конфетка! Все можно наладить за полчаса.

Управляющий нажал кнопку. Вошла Софья.

— Разговор с Ново-Сергиевском,— Управляющий склонился над гроссбухом.

— И срочный!— властно добавил Темкин вслед Софье.

Гулкая пустота машинного зала, где остывает огромное тело турбины. Лишь звенят надсадно, стонут вспомогательные механизмы. Так аппараты искусственного кровообращения поддерживают во время операции некое подобие жизни в больном...

Чистяков и Афанасьев стояли возле турбины. Афанасьев поглядывал на часы.

— Что ж они там?!

Подбежал инженер.

— Перекос температур между половинами корпуса растет...

— Увеличить подачу пара через второй байпас,— велел Чистяков.

— Сергей, ты сделал больше, чем мог,— сказал Афанасьев.— Два часа вырвали у инструкции, но дальше... и я против. Давай расхолаживать.

Чистяков молчал, и Афанасьев принял это за согласие.

— Николай Викторович!— позвал он стоявшего в отдалении Барчукова.

— Давно бы так,— проворчал тот и кивнул начальнику смены.— Гасить котел!

Начальник смены пошел из зала. Чистяков печально посмотрел ему вслед.

— Сергей Ильич! Сергей Ильич!— внизу по машинному залу бежал человек, размахивая бумажкой. В несколько махов он взлетел по трапу и, задыхаясь, сообщил Чистякову:

— Телефонограмма из треста:.. Вот,— он подал бумажку, — перенастроить регулирующие клапана цилиндра высокого давления... Можно управиться за полчаса...

Барчуков заглянул в бумажку через плечо Чистякова:

— Мертвому припарки... Виктор!— скомандовал он начальнику смены, который задержался в зале.

— Дайте нам еще полчаса!— сказал Чистяков.

— Ни минуты. Вы меня и так заставили заводскую инструкцию нарушить.— Барчуков повернулся к начальнику смены, который все не уходил из зала, дожидаясь, чем закончится их спор.— В чем дело?! Я же сказал — гасить котел!

— Отставить!— крикнул Чистяков вслед начальнику смены.

Барчуков обернулся гневно, но Афанасьев, воодушевленный решительностью главного инженера, махнул своим:

— На клапана! Турбину готовить к толчку!

— На что надеетесь?!— Барчуков даже задохнулся от гнева.—При чем здесь клапана, когда вы ротор не отцентровали? Подшипники мне разбить хотите? Если уже не разбили! Не выйдет! Не дам губить машину!..

— Она еще не ваша,— ответил Чистяков.— Пока приемочный акт не подписан, мы будем делать с ней все, что сочтем нужным.

— Можете оставить ее себе насовсем. Я акта не подпишу. Мне калека не нужна!— Барчуков повернулся, и вслед за ним потянулись те, кто был одет почище — работники станционной дирекции, пусковая комиссия.

Возле турбины остались лишь монтажники да шеф-инженеры турбины, которые должны были быть с ней до конца.

Управляющий и Маслов ждали вестей из Ново-Сергиевска. В приемной глухо пробили часы. Маслов глянул на свои наручные:

— Два часа, чтобы выйти на номинальные обороты, часов семь, чтобы взять полную нагрузку... Только к вечеру узнаем, правили Темкин.

— Хотел бы знать, толкнули они уже турбину или нет,— сказал Управляющий.

Ждут. В приемной зазвонил телефон. Вошла Софья.

— Сергиевск?— вырвалось у Управляющего.

— Липецк, Борис Дмитрич.

Управляющий ткнул клавишу усилителя и кабинет наполнился взбудораженным голосом рапортующего начальника участка:

— Турбина отработала семьдесят два часа, Борис Дмитрич!

— Поздравляю!

— Как остальные участки?

— Нормально...

— Значит, знамя наше? Пора на вечное хранение передать...

— Ты вот что скажи,— оборвал Управляющий.— Чужих возле машины много?

— Хватает.

— Гони в шею! Чтоб никто из посторонних не шлялся.

— Понял.

— Еще раз поздравляю! Чтобы был здесь на вручении знамени!— Управляющий положил трубку.— На пуск слетаются, как мухи на повидло, а во время монтажа у них гвоздя ржавого не выпросишь...

— О каком знамени ты говоришь, Борис?— спросил Маслов.

— Наверху всегда и все должно быть в порядке, Леня.

— Это тебе Кибальник сказал?— Маслов усмехнулся невесело.

— С Кибальником нехорошо получилось...— Управляющий вздохнул.

— Трудно он согласился на Бежицу и Тулу?— спросил Маслов.

— Легко. Подозрительно легко.

— Ничего удивительного: мы же выручили Главк, когда Северэнергомонтаж завалил Сулагирскую станцию, и все от нее открещивались, только мы согласились взять хромой участок на себя.

— Не знаю... Но какая-то мысль у него была.

— Резерв в главке был солидный — триста мегаватт.

— Без Бежицы и Тулы это уже не триста,— сказал Управляющий.— А без сергиевской восьмисотки не только мы, министерство без порток останется.

Из приемной донесся приглушенный звонок. Управляющий прислушался.

— Нет, не Сергиевск,— сказал Маслов.

— Неужели не получается?

Еще звонок, и Софья наконец вошла. Управляющий посмотрел на нее с надеждой...

— Вас, Борис Дмитриевич...

Управляющий схватил трубку...

— Жена,— закончила Софья. И вышла.

— Борис? Как ты себя чувствуешь?— послышался из усилителя немолодой женский голос.

— Прекрасно! — ответил Управляющий с сарказмом.

— Только что передали по радио — в Москве тридцать шесть выше нуля. Езжай домой. Хватит.

— У меня кондиционер, Катя.

— С твоими сосудами тебе никакой кондиционер не поможет. Кстати, я достала новое профилактическое от атеросклероза...

— Да нет у меня склероза, нет!—взорвался Управляющий.

— Борис!— начала жена, но, вспомнив об усилителе, Управляющий хлопнул по клавише, и голос жены сохранился лишь в трубке и то ненадолго — Управляющего хватило всего на два, три упрека и, накалившись, он бросил трубку на аппарат, так ничего и не сказав.

— Между прочим, атеросклероз — просто возрастное изменение сосудов,— Маслов упрекнул друга за горячность.

— И у тебя есть?— спросил Управляющий недоверчиво.

Маслов кивнул.

— Ну, вдвоем не так страшно.— Управляющий встал и воткнул флажок в карту — сдан объект в Липецке.

После напоминания о жаре, в кабинете в самом деле стало невмоготу, хотя Управляющий давно снял пиджак и засучил рукава, а кондиционер, судя по надсадному жужжанию, работал с полной нагрузкой. Управляющий поднес ладонь к зарешеченному окошечку прибора и, оставшись недоволен его стараниями, пустил в него струйку дыма.

— Сколько тебе до пенсии осталось?— спросил он неожиданно.

— На пять лет меньше, чем тебе,— ответил Маслов.

— Всего три года... Уйдешь?

Маслов кивнул.

— Сейчас и я бы ушел...

— Вот выйти сейчас в коридор,— сказал Маслов, — и рассказать первой встречной машинистке, что с тобой происходит. Думаешь, поверит? Ты — Б. Д.— Беда!— как называют тебя монтажники — ходишь бледный, как приготовишка перед экзаменом...

— Если б наша вина, тогда вот он я, крутите руки,— сказал Управляющий.

— Ну, так скажи это в голос, открыто, что это случайность, несчастливое стечение обстоятельств, ведь поймут. Кибальник тоже не бог и над стихиями не властен!

— Поймут, — неожиданно согласился Управляющий. — Да разве дело в том, как оправдаться мне перед Кабальником, а ему — перед тем, кто стоит выше? Звякнуло в Сергиевске, за десять тысяч километров аукнется нехваткой энергии. Потому что все, что происходит от Балтики до Тихого, связано железным соответствием сроков и цифр — планом. Не перед Кибальником, а вот перед чем,— взмахом руки он обвел всю карту от

края до края,— ответственность несем за каждую минуту простоя турбины, за каждую единичку в плановой сводке. Да что говорить! Ты бы не завибрировал, окажись на моем месте?

— Я бы на твое место не сел,— ответил Маслов.

В это время в Ново-Сергиевске был повернут маленький маховичок на щите управления...

Поднялись задвижки на паропроводах и... пар ринулся в турбину.

Многотонный ротор, во время остановки тяжело вращаемый электромотором, стал вращаться на тысячную долю быстрее, но это было отмечено тут же.

— Есть толчок!— прошелестело по цепочке людей, обступивших огромный механизм.

Все больше пара поступало в турбину, и люди, вооруженные металлическими щупами-слухачами, как доктора стетоскопами, напряженно вслушивались в утробный гул мотора — сердца турбины...

В коридоре покуривали два монтажника.

Из своего отдела вышла Галина, едва не прищемив дверью одного из них.

— Простите, ребята,— сказала она.

— Сморились,— виновато ответили ей.— На монтаже по две смены вкалываем и ничего, а тут — с утра стенки подпираем, только и делов, а коленки не держат.

— А что у вас,— спросила Галина,—может, я могу помочь.

— Вы бы нас к Управляющему провели.

Подошел Маслов. Монтажники разом смолкли. Ничего не сказав, Маслов скрылся за дверью отдела.

— А вы сделайте так,— посоветовала Галина.— Через полчаса перерыв, Соня уйдет, и тогда вы войдите прямо к нему.

— Прямо к Беде?— ужаснулся второй монтажник, а первый только усмехнулся: — Легко сказать!

— Да какой он Беда?— Галина улыбнулась.

— Галина Дмитриевна!— позвал Маслов, приоткрыв дверь.

— Он добрый, — договорила Галина и, кивнув монтажникам в подтверждение своих слов, ушла к себе.

Но прежде чем за ней закрылась дверь, до монтажников долетели обиженно-недовольные слова Маслова:

— В тресте напряженный день, я все время на связи с Сергиевском, а тут — стоит уйти на полчаса и все разваливается. Игоря нет, сводки не обработаны...

— Все здесь добрые...— сказал первый монтажник.

В отделе Галина оправдывалась перед Масловым, вернее, оправдывала не себя, а Дятлова.

— Леонид Викентьевич, вы знаете, в каком состоянии Игорь. Пока не решится вопрос с квартирой, он не работник...

Не дослушав, Маслов ушел в свой кабинет.

Галина принялась разбирать таблицы на столе Дятлова, но тут дверь кабинета открылась, и Маслов сказал с порога:

— Галя! Старикую я, да?

— Что вы, Леонид Викентьевич?!— Галина вовсе не была обижена на него за выговор.

— Старикую. Не помню, кто сказал: в старости один недостаток — то, что она тоже проходит... Нет, есть еще один и похуже — вот это вот брюзжание...

— Не наговаривайте на себя, Леонид Викентьевич. Где вы, где старость.

— Я стар,— сказал Маслов,— вы молоды, и лучшее у вас впереди...

При этих словах Галина усмехнулась скептически.

— И дай вам бог,— продолжал Маслов,— никогда не ощутить этого зуда: «всю жизнь трудился, работал для них, а они...» Самое печальное в старости, это когда количество прожитых лет превращается в право на упрек другим в том, что они молоды...

Он еще не договорил, когда в отдел вошел Дятлов. Он услыхал кое-что и, когда Маслов ушел в свой кабинет, сказал Галине:

— Судя по тому, что ты схватилась за мои дела, тут разразилась буря в стакане, а эти

сентенции,— он кивнул на дверь кабинета,— есть ее отголоски.

Галина не ответила, села за свой стол, задумалась.

— Где-то лопнула какая-то железка, кто-то прикрикнул на Б. Д., — говорил Дятлов, разбирая бумаги на своем столе,— тот топнул на того, кто стоял ближе и пошло по цепочке, вот докатилось и до нас...

Галина подняла голову:

— Игорь! Ну почему всегда на одной ноте, всегда на одной и той же едкой волне?!

— Человек должен вести себя соответственно тому, кто он есть,— взяв стопку перфокарт, Дятлов подошел к вычислительной машине.— Введи мои данные в машину, и она ответит, кто я. Исходное состояние объекта — лучший математик курса. Состояние на данный момент — развлекатель секретарш. Оценка объекта — неудачник вульгарис...

— Неужели так сладко ходить в несчастных?— спросила Галина.

— А ты попробуй.

— Не хочу.

— Не сможешь. Для этого одного желания мало, предпосылки нужны.

— Наверное. Но к счастью, не все, у кого достаточно таких предпосылок, желают играть эту роль.

— Милая девушка, вы, кажется, хотите сказать, что и у вас не все благополучно по неким личным вопросам?— Дятлов вложил перфокарты в машину.— Что же? Исповедуйтесь. Может, неразделенная любовь?

Галина вспыхнула, но Дятлов не увидел этого, потому что стоял спиной.

— Игорь! Тебя оставила жена. Сочувствую тебе. Но за твою жену я рада. Ты из тех, кто выносит свою боль, если только другим тоже больно. Женщины не любят таких, знай об этом.

Дятлов дернулся, хотел повернуться, ответить, но так и остался стоять над машиной, и Галина не увидела, не узнала, как больно ударила она его сейчас...

Прозвенел звонок. Разом распахнулись двери отделов — работники треста двинулись на перерыв, на ходу обсуждая, где бы отобедать побыстрее, чтобы осталось время сделать покупки в близлежащих магазинах.

Софья заглянула в кабинет Управляющего.

— Борис Дмитрич, вы пойдете обедать?

Управляющий пытливо взглянул на нее.

— Соня! Только прямо: давали Сергиевск или нет? Может, тоже меня бережете?!

— Что вы, Борис Дмитриевич!

— Идите обедать,— сказал Управляющий, досадуя на себя за приступ мнительности.— И Маслову скажите, чтобы шел. Пообедает, сменит меня.

Софья вышла. Управляющий встал, подошел к окну.

Из трестовского подъезда вытекала вереница людей, смешиваясь на улице с работниками других учреждений в оживленной и цветистой толпе.

Наконец на улицу вышла Софья и с ней Галина. Сверху Галина казалась совсем юной, особенно из-за спортивной своей походки — с каблучка на мысок...

Управляющий приник лицом к самому стеклу, чтобы проводить ее взглядом подальше...

Он не видел, как отворилась дверь и в кабинет вошли вразвалку два монтажника.

— Извиняюсь, управляющий кто будет?— спросил один развязно.

Управляющий резко обернулся, как будто его застали за чем-то недозволенным. И сразу понял — выпили оба.

— Слушаю вас!— сказал он нахмурившись.

— Вы извините...

— С какого участка?— оборвал Управляющий.

— Нет, вы извините!— продолжал храбриться монтажник, но, наткнувшись на жесткий взгляд, оробел.— С Калининского...

— Фамилии?

— Коваленков и Беляй.

— Теперь идите! Не только ко мне, порог треста не смейте переступать в таком виде.

— Для храбрости же!

— Идите!

Понурившись, монтажники повернули к двери.

— Зачем фамилии сказал?— упрекнул то-

варища второй монтажник.— Нагорит теперь..

И тогда первый остановился. Лицо его засветилось храбростью отчаянья.

— Мы, конечно, пойдем!— сказал он.— Только не будет больше сварщика седьмого разряда Беляя!— он выставил перед собой ладони, твердые, одеревеневшие от шрамов и ожогов ладони сварщика.— Лучше б не руки были, а крюки! Все через них — по нержавейке шов, как по вышивке кладут. Нарасхват руки такие, вот Ротач нами и торгует, как рабов по чужим объектам, на сторону запродает. По полгода семей не видим!

— Лучше уж в разнорабочие,— сказал второй.

— Или в инвалиды!

— Идите!— Управляющий повысил голос.

Едва они вышли, он включил усилитель.

— Дайте Калининский участок!— сказал он в микрофон, в пределах Московского энергокольца связь была прямая.— Ротача мне! Иванов!

— Добрый день, Борис Дмитрич!— послышалось из усилителя.

— У тебя работают сварщики Коваленков и Беляй?— спросил Управляющий, не ответив на приветствие.

— Сейчас... Минутку...— Ротач пошептался с кем-то.— Есть такие... Натворили что-нибудь?

— Как работают?

Ротач опять проконсультировался у своих.

— А без суфлера не можешь?— рявкнул Управляющий.

— Сварщики-аргонщики, шестой разряд, неплохо работают, Борис Дмитрич!— зачастил Ротач.

— Неплохо?! Седьмой разряд по нержавейке! Это ж золотые руки! По всей стране таких и сотни не наберется, а ты... Фонд заработной платы на их горбах экономишь?!

— Борис Дмитриевич...— начал Ротач, но, нажав кнопку, Управляющий отключил его голос.

— Посторонним организациям передаешь? В откупа рабочий класс отправляешь? Ишь крепостник сыскался!

— Высл... ме...

— Довел ребят до ручки! Завтра же вернуть! И внеочередные отпуска дать!

— Даю сло... Борис... трич...— прорвалось из усилителя.

— Никто тебе не позволит трест лучших кадров лишать!!!

Управляющий выключил усилитель и долго еще не мог успокоиться. Зло пододвинул календарь и сделал пометку. Зазвонил телефон.

— Иванов слушает!

Но это был не Сергиевск. Рапортовал один из пусковых участков далеко не первой важности — сахарный завод, где трест реконструировал котельную... Зеленые холмы и перелески Среднерусской возвышенности. Чистый заводской дворик с цветниками, плодоносящими яблоньками... Но молодой прораб докладывал о пуске котла, как о запуске ракеты на Луну:

— Котел растоплен, Борис Дмитриевич! Вышли на расчетные параметры. Даем пар на нужды производства!

— Вот молодцы!— Управляющий знал, что это первый самостоятельный объект прораба, его энтузиазм необходимо поддержать.— Вот порадовали! Давайте парку погуще!

...Один за другим рапортовали последние из пусковых объектов и при каждом звонке Управляющий мысленно переносился туда, на участки, разбросанные по всей стране...

Теплоцентраль металлургического комбината на берегу Дона — это уже серьезно. Выбросы пламени над печами, лязг платформ со слитками, грохот коксовозов...

— Турбина третьей очереди сдана, Борис Дмитрич!

— Поздравляю с успехом!

— Какой успех, Борис Дмитрич?! Турбина — сто тысяч всего...

— А сколько тебе надо?— Управляющий усмехнулся, представив хитроватое лицо начальника участка, который уже давно забрасывал удочки насчет назначения на крупную станцию.

— Другие по триста тысяч сдают. Масштаб!

— Ладно, приезжай, поговорим о масштабе,— пообещал Управляющий.

Мощная ГРЭС на равнине. Величественно парят градирни, похожие на циклопических размеров шахматные ладьи. А вокруг волнуется в дымном золоте казахстанской степи разливное море хлебов...

— Блок номер восемь работает на энергосистему,— доложил начальник участка, сдержанный человек средних лет.

— Сказал бы уж вся станция, чего скромничаешь?— Управляющий улыбнулся.— Слушай, Кирилл, тебе вроде квартира нужна? Имей в виду, сдаем дом...

— Исполком все равно не пропустит...

— Пробьем. Если не тебе, кому ж тогда давать?

— Да ладно...— Начальник участка не умел просить для себя.— Как остальные? Все отстрелялись?

— Нет,— ответил Управляющий не сразу, но другому сейчас он правды вовсе бы не сказал.

— Кто держит?

— Сергиевская.

— Восьмисотка?..— озадачился начальник участка. И тут же поправился:— Сдадут.

— Ты думаешь?— спросил Управляющий с надеждой.

— Точно.

— Дай бог...

— А как же иначе? Иначе быть не может,— заговорил начальник участка, и Управляющий понял, что тот хочет успокоить его, на самом же деле сам встревожен не меньше.— К вечеру позвоню вам домой, если позволите?

— Звони, обязательно звони,— Управляющий положил трубку. Встал, отметил на карте новую станцию. Теперь на его столе остался последний флажок...

Тем временем в Ново-Сергиевске дежурный персонал станции напряженно следил за шкалой тахометра. Гул турбины постепенно переходил в звонкое чистое пение. Стрелка прибора приближалась к предельной скорости — 3000 оборотов в минуту.

В зале щита управления, где чисто и светло, как в операционной, и в глазах рябит от множества шкал и пунктирных огней, инженеры в белых халатах привели ритм работы турбинного сердца в унисон с пением десятков других турбин, питающих разветвленную сеть электрических артерий энергосистемы — три тысячи оборотов в минуту, ни полсотней оборотов больше или меньше.

— Турбина синхронизирована,— доложил Барчукову начальник смены.— Берем нагрузку?

Барчуков оглянулся на Чистякова и Афанасьева —«если что случится, я не отвечаю»! «Мы будем отвечать!»— ответили они ему глазами. Барчуков помедлил немного и кивнул, словно отдал приказ к отчаянной атаке.

Внешне ничего не изменилось, лишь гул турбины стал глуше, надсадней, она как бы прогнулась под ношей, вдавившись в фундамент лапами своих спор. Лица людей, окружавших ее, оставались напряженными. Они знали, что первый вьюк, взятый турбиной, составляет лишь ничтожную часть всей поклажи, предназначенной для нее...

— Борис Дмитрич!— кричал Чистяков в трубку.— Нагружаем турбину. Уровень вибрации пока даже ниже, чем был до аварии.

— Вот видишь, значит можно иногда инструкции нарушать?— спросил Управляющий.— Если умеючи?

— Вообще мы были на пределе,— признался Чистяков.— Еще несколько минут и что-нибудь случилось бы. Или цилиндры покоробились бы, или Барчуков погасил котел...

— Кстати, что он?

— Виду не подает, но, по-моему, и он оттаял...

— Он понятно,— перебил Управляющий.— Ему все равно, когда принимать турбину, сегодня или через три дня. А вы чего обрадовались? Каким кварталом думаете турбину сдавать?

Чистяков замолчал, сбитый влет.

— Сергей!— заговорил Управляющий.— Осталось самое главное: нельзя допустить, чтобы они затеяли комплексное опробование с нуля. До аварии турбина наработала шестьдесят девять часов. Возьмите полную нагрузку, проработайте три часа — вот вам полные

семьдесят два часа испытаний под нагрузкой. Барчуков должен подписать акт сегодняшним числом.

— Я говорил...

— Ну?!

— Говорит, что не может обманывать государство.

— Что?!— взорвался Управляющий.— Да это он хотел обмануть государство, когда предлагал затеять замену подшипника! Две недели беспричинного простоя такой мощности! Как это назвать? Спроси его!

— У меня не выйдет, Борис Дмитрич,— сказал Чистяков.

— Кто же за тебя это сделает?— загремел Управляющий.— Я, что ли? Нашкодили, а я за вас вылизывай?!

Маслов вошел в приемную и с порога услыхал раскаты знакомого голоса.

— Кого ласкают?— спросил он Софью.

— Чистякова.

Маслов осторожно приоткрыл стеганную ромбами дверь кабинета.

— В конце концов, есть у меня главный инженер или нет?! — прорвалось в образовавшуюся щель.

Маслов отошел от двери.

— Который параллельный?

Софья указала на один из телефонов. Маслов взялся за трубку.

— Как только бросит трубку, закройте дверь.

Софья стала у двери.

— В общем, выбирай: или уговоришь Барчукова,— донеслось из-за нее,— или трест лишается главного инженера. Все!

Софья кивнула Маслову, тот рванул трубку, а Софья плотно прикрыла дверь.

— Сережа!— позвал Маслов.

Расстроенный Чистяков, намеревавшийся было положить трубку, снова прижал ее к уху.

— Сережа!— услышал он, не веря себе.

— Кто говорит?

— Это я, Маслов. Сережа, не бери в голову. Сделай поправку на перевозбуждение системы, ты же ученый...

— Был.

— Можешь говорить свободно? Ты один?

— О чем, Леонид Викентьевич? Выбор сделан. Причем намного раньше, чем мне его предложили.

— Тогда один совет: не посылай заявления об уходе авиапочтой, чтобы не дошло раньше, чем ты передумаешь.

— Исключено,— сказал Чистяков с твердым спокойствием.

— Хорошо,— согласился Маслов.— Тогда пошли за Барчуковым, скажи, Б. Д. хочет с ним посоветоваться, больше ничего. Трубку не клади. Всего тебе доброго!

Маслов передал трубку Софье.

— Когда подойдет, доложите Б. Д.: «Вас вызывает Барчуков».

Софья все поняла.

Маслов вошел к Управляющему.

— Из Сергиевска звонили?

Управляющий кивнул.

— Взяли первую нагрузку. Пока все нормально...

Маслов, севший в кресло подле стола Управляющего, постучал костяшками пальцев по столешнице.

— Синтетика,— заметил Управляющий серьезно — в кабинете дерево присутствовало лишь в качестве паркетного пола.— Дал задание Сергею уломать Барчукова, чтоб принял турбину сегодняшним числом...

— Думаешь, сможет?

— Я его подогрел.

Маслов промолчал. Тут вошла Софья и с блеском исполнила порученное:

— Вас Барчуков, Борис Дмитриевич.

— Барчуков?!

Софья пожала плечами — откуда мне знать, чего он хочет?

— Неужели Сергей его обработал? Так быстро?— Управляющий снял трубку.— Слушаю!

— Добрый день, Борис Дмитриевич!— послышался из усилителя баритон Барчукова.

— Приветствую главу Ново-Сергиевского гиганта!— несмотря на бодрый тон, лицо Управляющего оставалось напряженным.

— Слушаю вас... Вы что-то хотите сказать мне?

— Да собственно...— Управляющий замялся, поведение Барчукова, решительный его тон, не все было понятно ему.— Вам уже, наверное, говорили... Небольшая просьба, Николай Викторович,— начал он, решившись.— Если у наших возникнут затруднения с какими-то там формальностями, помогите им, пожалуйста. Мы же с вами понимаем, как это глупо из-за нескольких часов вынужденной остановки вылезать во второе полугодие на целых трое суток...

— Так вот для чего вы звоните!— перебил Барчуков.

— Простите, это вы меня вызвали...

— Нет, Борис Дмитриевич, если бы я знал, чего вы хотите, я бы к телефону на версту не подошел!

Маслов напряженно ждал — неужели его хитрость не удастся?

— Не надейтесь, такого акта я не подпишу!— продолжал Барчуков.— Это не по-государственному!

И зря. Лучше б он положил трубку.

— Слушайте, коллега!— загремел Управляющий.— Не бросайтесь словами! Мы из кожи вон лезем, чтобы скорее вернуть государству вложенные в турбину деньги и труд в виде энергии, а вы...

— Вы прекрасный оратор, Борис Дмитриевич,— перебил Барчуков,— но сейчас вы выступаете, как, простите, демагог. Если турбина будет работать, она будет выдавать свои восемьсот мегаватт, и от того, что в соответствии с инструкцией приемочный акт будет подписан через трое суток, государство меньше электроэнергии не получит. Если кто и пострадает, так только вы, в кои веки лишитесь квартального знамени...

— Слушайте, а почему вы так пренебрежительно отзываетесь о переходящем Красном знамени министерства?— попробовал остановить его Управляющий.

— Не шельмуйте, Борис Дмитриевич, не выйдет!

— Что я его, на стол стелю?!— продолжал Управляющий.— Вместо ковра на стенку вешаю?! Оно выставлено при входе в трест и, глядя на него, двадцать тысяч инженеров, сварщиков и слесарей треста испытывают законную гордость. Вот кто получает знамя, не я. И только из-за того, что в работе турбины случается низкочастотная пульсация ротора, из-за какого-то физического явления, которое не каждый и выговорит, вы хотите лишить людей честно заработанных премий, новых квартир, да если б только этого! Вы радости их хотите лишить, да, той самой радости — вот она вещь, которую я сработал, значит не зря жилы рвал! Да ведь эта самая рабочая гордость дает людям силы работать в самых невероятных условиях, а вы... Плохо, Николай Викторович, совсем плохо!

— По инструкции турбина должна отработать под полной нагрузкой семьдесят два часа без перерыва,— твердил Барчуков.

— Да вы радоваться должны, что эта проклятая пульсация обнаружилась до того, как вы приняли машину в эксплуатацию.

— Ну да, как в том анекдоте: невеста хворая, так это ж хорошо, лежать будет, а не из дому по гулянкам бегать,— Барчуков почувствовал, что сбивается на перебранку, которая ему невыгодна — партнер острее на язык, поэтому разговор нужно срочно закончить.— Все...— начал он, но в трубке послышался громовой хохот Управляющего.

Он хохотал так самозабвенно, что даже Маслов усомнился, уловка ли? Может, истерика?

— Да что такое, в конце концов?— не выдержал Барчуков.— Все. Разговор окончен!— но трубку не положил, так озадачил его Управляющий.

— Ай да Николай Викторович!— повторял он сквозь смех.— Ну, насмешил!

— Не будем тратить время на старые анекдоты,— Барчуков рассердился, чувствуя, что теряет инициативу.— Я кладу трубку...

— Так бы сразу и сказали — хворую невесту сватают! Караул!— досмеивался Управляющий.— А я все голову ломаю, с чего вдруг Николай Викторович заговорил о государственном интересе?!— Управляющий оборвал смех.— Мы вам два блока смонтировали, плохо смонтировали? Нет, я спрашиваю, плохо?

— При чем здесь...— попытался вставить Барчуков.

— Третий блок тоже смонтирован на ваших глазах. Мы вам не хворую жену, не дерьмо в обертке подсовываем, не в наших это привычках! Мы сдаем вам полноценную работоспособную машину, а вы отпихиваетесь — не по инструкции! Да ни одна инструкция не составляется на все случаи жизни, к ним творчески надо подходить, иначе... Подумать только, восемьсот тысяч киловатт, полтора Днепрогэса, турбина, которая одна может осветить всю Швейцарию, стояла бы без движения, пока товарищ Барчуков и К° неизвестно зачем меняли бы ей подшипники! И в какой момент! Заканчивается первое полугодие, один из важнейших этапов народнохозяйственного плана, а в сводках ЦСУ по нашей отрасли значилось бы недовыполнение?! Вот во что бы обошлась государству, Николай Викторович, ваша преданность инструкции, если бы не находчивость и смекалка наших людей.

Барчуков предпринял отчаянную попытку спасти проигранный поединок:

— Да что делить шкуру неубитого медведя?! Турбина еще половинной нагрузки не взяла.

— Возьмет. И половину и две половины!

— Не знаю.

— А я вам говорю, возьмет!!!

— Поверьте, я этого хочу не меньше, чем вы,— Барчуков-таки успел отыграться на том, что бросил трубку первым.

Управляющий закурил, смакуя дым, так курят, покончив с трудной, немилой душе работой...

— Не пойму,— сказал Управляющий,— говорил с ним Сергей? Не похоже... Тогда зачем он позвонил?

— Теперь неважно,— ответил Маслов.— Главное, ты его подмял. Кажется...

— Его—ладно. Турбину бы подмять, чтоб нагрузку взяла... Она, брат, железная... Ну, заслужил я право на обеденный перерыв или нет?

— Заслужил.

Управляющий оглядел бумаги на столе — не забыто ли что... И тут Софья внесла поднос с пивом и бутербродами.

— Вы не обедали, Борис Дмитрич...

— Спасибо, но...— Управляющий развел руками.— Еду, еду...— он встал, похлопал по карманам — на месте ли папиросы и спички и вдруг вспомнил:— Да! Сдается мне, богато мы жить стали!— он откупорил пиво, предложил Маслову, тот отказался.— На Западе профессиональные дельцы от спорта футбольными звездами торгуют,— продолжал Управляющий, запивая бутерброд пивом.— У нас звезд нет, зато дельцы не перевелись. Мастеров высших разрядов на сторону запродавать начали. И получается, чем лучше работает человек, тем трудней ему живется. Подготовить приказ: всем участкам в десятидневный срок представить данные об использовании рабочих высшей квалификации. Обработать и дать анализ.

Маслов кивнул, сделав для себя пометку на листке.

— Иначе мы нашего золотого фонда враз лишимся,— закончил Управляющий.

Он говорил так же крупно и вкусно, как ел и пил, и как это уже бывало не раз сегодня в моменты принятия решений, увлек других и сам увлекся. Поэтому не удивительно, что ему расхотелось уезжать. Здесь была его мастерская, здесь он творил.

— Все!— сказал он, отряхнув ладони.— Спасибо за угощение! Пообедал на славу,— он сел за стол.— Что у вас, Соня?— спросил он, верно угадав, почему она до сих пор не вышла из кабинета.

Софья посмотрела на него — похоже в хорошем настроении.

— К вам Дятлов... Он давно ждет, когда вы освободитесь.

— Что у него?

— Всех подробностей не знаю,— ответил за Софью Маслов,— но я за!

Управляющий кивнул. Софья впустила Дятлова и с излишней старательностью стала закрывать за собой дверь — ей хотелось видеть, как примет Дятлова Управляющий.

— Здравствуйте!— Дятлов положил перед Управляющим заявление.

Тот кивнул — садитесь.

— У вас верное дело,— сказал он, прочитав заявление.— Что вас беспокоит?

— Тем не менее я до сих пор не поставлен на учет.

Управляющий вызвал Соню.

— Мащенко ко мне. Пусть захватит документы Дятлова... Вообще у меня сегодня прием,— сказал он Дятлову.— Может, отложим до пяти?

— Мне кажется, приема не будет... Нет, я ничего не знаю,— ответил Дятлов на вопросительный взгляд Управляющего.— Просто чувствую, что приема может не быть.

— Телепатия,— Управляющий остался недоволен ответом.

Вошел Мащенко, приземистый, в мешковатых брюках.

— Почему не поставили Дятлова на учет?— спросил Управляющий.

— А чего его ставить?! Живет, как султан турецкий!

— Я спрашиваю, почему Дятлов не поставлен на учет?

Мащенко распустил тесемочки зеленой папки, которую принес с собой.

— Справка... Комната восемнадцать метров. Проживают: гражданка Дятлова и двое детей одного пола. Согласно положению, ставим на учет при пяти метрах на человека, а у них — восемнадцать — восемнадцать на три — шесть.

— Постой! Почему на три?— спросил Управляющий.— На четыре.

— Гражданин Дятлов в настоящее время с семьей не проживает.

— То есть как?!

— А вы у него спросите! — Мащенко ухмыльнулся.

— Да, я не живу с семьей,— ответил Дятлов.— Но я там прописан, следовательно, имею формальное право на жилплощадь. Так как распределение жилой площади является формальным актом, прошу выделить мне квартиру...

— А сам в ней жить не будет,— заметил Мащенко.— Хорош!

— Но будет жить мать с двумя детьми!

— Не нужно было бросать семью.

— Слушайте, вы, это уже не входит в сферу жилкомиссии!

— Входит, все входит.

— Надо было все-таки написать об этом в заявлении,— сказал Управляющий Дятлову.

— Речь идет об элементарной человечности,— ответил Дятлов после паузы.— Женщина с двумя детьми живет в комнате с окнами на север. Я не собираюсь извлекать никаких выгод из квартиры, которую хочу получить на свое имя. Я делаю это потому, что сами они не получат ее. Решение зависит только от того, захотите вы помочь им или нет. Я проработал в тресте десять лет и думаю, что это дает мне право просить вашей помощи.

— Если вы такой добрый,— сказал Мащенко,— возвращайтесь в семью, тогда дадим.

— Погоди...— сказал Управляющий.

— Чего ждать?! — вскинулся Мащенко, почувствовав, что Управляющий расположен к Дятлову.— Живет с одной, а для другой квартиру просит! Это же... Виданное дело! Порок покрывать!

— Замолчите!— крикнул Дятлов.

— Что, что?!— Мащенко угрожающе повернулся к нему.

— Прекратите базар!—Управляющий хлопнул ладонью по столу.

— Эх, Борис Дмитрич!— обиженно пропел Мащенко.— Кому помогаете? Да он и работник — байки травить в коридорах да курить...

— Простите!— перебил Маслов.— Вы что, разбираетесь в автоматизированных системах управления производством? Что ж вы беретесь судить?— он повернулся к Управляющему.— Если бы не Игорь Алексеевич, мы бы до сих пор не автоматизировали распределение материалов и рабочей силы по участкам.

— Не знаю, какие там системы,— сказал Мащенко,— но только трест станции и без всяких систем строил и план выполнял.

А сколько еще у нас нуждающихся из тех, на ком трест держался и держится...

— Ты свободен,— перебил Управляющий.

— Я пойду,— сказал Мащенко.— Делайте со мной, что хотите, только я буду против!

Он вышел, демонстративно хлопнув дверью.

— Идите и вы, Дятлов,— сказал Управляющий, не глядя на него.

— Это отказ?

— Решение вам сообщат.

— И пошли они солнцем палимы,— прочел Дятлов,— повторяя, суди его бог!

— Все шутите?— сказал Управляющий.

Дятлов обернулся от двери.

— Мне нужно было упасть на колени? Зарыдать? Или симулировать повешенье на собственном галстуке? Тогда бы вы мне поверили? Нет, позвольте нарушить общепринятые способы проявления глубоких чувств и остаться самим собой. Это единственное, что я могу противопоставить созданным при вашем участии нормам в тресте,— он вышел.

— Видал?— сказал Управляющий Маслову.— А получил бы квартиру, нормы сразу бы стали и человеческие и сверхчеловеческие.

— Напрасно не осадил Мащенко,— сказал Маслов.

— Мащенко не о себе думает. Он для себя квадратного метра не взял.

— И тем заслужил право хамить?

Нечего было ответить Управляющему на это.

— Да что вы сговорились сегодня по строчкам меня раскладывать?!— взорвался он.— Нечестно! Бесчеловечно! Дом за домом сдаем, тыщи метров, все равно не хватает. Не могу давать всем подряд. Темкин вот втрое больше твоего Дятлова в тресте проработал, спас всех нас сегодня! Вот кто квартиру заслужил!

Вошла Софья, словно почувствовала, что вызовут.

— Пригласите Темкина, — велел Управляющий.

Софья кивнула — сделаю...

— Вас просит Кибальник,— доложила она.

В сердцах Управляющий не осознал смысла сказанного ею и рявкнул:

— Да! Слушаю!

— Что это ты громыхаешь, Борис?— удивился Кибальник.

— Матвей Илларионыч...— пришлось перестраиваться на ходу.— Добрый день еще раз!

— Как дела? Выкарабкался?

— Зачем?!— Управляющий насторожился.— Все идет по плану...

— Ну и слава богу!— Кибальник был настроен благодушно.— Скажи, Борис, ты о расширении главка слыхал?

— Нет,— соврал Управляющий на всякий случай.

— Почти полсотни новых единиц получаем. В связи с программой развития атомной энергетики. На ядерное топливо будем переходить. Пора?

— Пора,— Управляющий не понимал, куда клонит Кибальник.

— Вот и я так считаю... Скажи, когда ты приглашаешь специалиста, чем ты можешь его заинтересовать?

— У меня штат заполнен...

— Да я не о тебе. Мне люди нужны!

— У меня лишних тоже нет,— Управляющий старался выиграть время, чтобы разгадать, с каким делом позвонил ему Кибальник.

— Да что с тобой? Переволновался, что ли?

— Я?— не только голос, даже лицо Управляющего изобразило невинную простоту.

— Трудно с тобой сегодня!— сказал Кибальник с досадой.— Ну, ладно... Ты дом когда сдаешь?

Управляющий покачал головой — вот в чем дело!

— В будущем месяце... В июле...

— Сколько квартир?

— Две секции... Сорок квартир,— Управляющий уже знал, что будет дальше.

— Маловато,— вздохнул Кибальник.— В общем так: передачу оформим с компенсацией, не беспокойся. Вопрос с исполкомом согласован, получите площадку. Строить вы умеете, отгрохаете новый дом, хоть вдвое больше. А этот дом хоть ничего?

— Дом ничего...

— Санузлы раздельные?

— Раздельные...

— Смотри-ка, будто знал, для кого строишь!— пошутил Кибальник.

— Строил я для своих...

— Ну, эти тебе тоже не чужие. Наши люди, советские... Значит договорились?

— Договорились...

Кибальник понимал, что творится в душе Управляющего, поэтому не стал заигрывать, как это бывает, когда человек, огорчивший другого, пытается избавить себя от чувства вины шуточками под занавес.

— Спасибо!— коротко поблагодарил он.— Бывай!

Управляющий положил трубку.

— Вот так... Наше мерси за Бежицу и Тулу...

— Езжай обедать, Борис,— сказал Маслов.

— Вот и не смогу я твоему Дятлову помочь...— Управляющий накинул пиджак. У двери задержался, хотел дать Маслову кое-какие инструкции...

— Я здесь,— успокоил его Маслов.

Управляющий вышел в приемную. Зачем-то задержался у стола Софьи...

— Соня... А почему Дятлов оставил семью?

— Жена ему была неверна,— помолчав, ответила Софья.

— Где же он живет теперь?

— Где придется. Снимает комнату. Жена его ветреная, детей не любит.

— Кто же ходит за ними?

— Приехала ее мать. Но ее не прописывают. С ней меньше нормы получается. Он же не выписался, чтобы для них квартиру получить...

Управляющий повернул к двери, чтобы выйти...

На пороге стоял Темкин, преданно глядя на своего начальника. Вы меня звали — я здесь... здесь...— было написано на его лице.

Управляющий нагнул голову и прошел мимо.

Машинный зал был наполнен гулом турбины. Росла нагрузка, росла и вибрация. Уже заговаривали, дребезжали трапы, поручни, листы рифленки на площадке турбины.

— Нагрузка двести мегаватт, вибрация пятьдесят восемь микрон!— прокричал Барчукову начальник смены.

— Держимся!— Афанасьев повернулся к стоящему рядом Чистякову.— Позвони Б. Д.! Всего на восемь микрон больше нормы...

— Посмотрим, что будет на четырехстах мегаваттах,— сказал Барчуков.— В прошлый раз за сотню выскочили. Имейте в виду, дойдет до семидесяти — остановлю турбину!

— Не выскочим. Так что звоним?— крикнул Афанасьев Чистякову, тот опять промолчал.— Сглазить боишься?

Чистяков предостерегающе поднял палец — в переливы гула турбины вплелись надсадные нотки... А может, показалось?

Машина шла по выжженным солнцем улицам, покрышки шипели, раскатывая подплавленный асфальт.

Анатолий молчал, чувствуя, что Управляющего трогать не стоит.

Вереницы людей у цистерн с квасом, квелая листва лип...

И вдруг, как оазис в Сахаре, бирюзовый пласт воды в круглой чаше бассейна, брызги, пена, вольная нега загорелых тел...

— Полощутся...— сказал Управляющий с завистью.

Ни слова не говоря, Анатолий лихо свернул к тротуару.

— Купнемся, Борис Дмитрич!— ответил он на взгляд Управляющего.

— Да у меня и плавок нет, ничего нет...

— Достанем!— уловив слабинку, Анатолий превратился в заботливо-тираничного опекуна.— У меня тут зазноба спасательницей. Боюсь, спасет она меня раз и навсегда!

Управляющий остался один. Солнце мгновенно прогрело кузов, в машине нечем стало дышать.

Управляющий вылез на волю, стал под жиденькую крону липы, глядя на бассейн.

Воздушные очертания прыжковых вышек, трепетанье вымпелов над ними. Что-то далекое, милое сердцу было во всем этом; физкультурные парады довоенных времен, белизна южных санаториев для ударников тру-

да... Но при внимательном взгляде, как случилось бы и с воспоминаниями Управляющего, пожелай он быть придирчивей к ним и строже, не все было столь лучезарно: у билетных касс томились очереди, изнывая на солнцепеке. Близость воды только усугубляла зной, от того, что была недоступной.

Из стеклянного павильона вышла девушка в белом халатике и шлепанцах-вьетнамках, а за ней Анатолий. Девушка подошла к кассе с тыла, вызвала кассиршу, Анатолий остался в стороне, чтобы не привлекать внимания.

Но их маневр был разгадан, очередь возмутилась, впрочем, не надолго: больше чем наполовину она состояла из детей, да и Анатолий двумя-тремя репликами сразил наиболее активных зачинщиков протеста.

Управляющий сел в «Волгу» и резко просигналил, раз, другой...

Анатолий уже бежал к машине, размахивая двумя билетами.

— Идемте, Борис Дмитрич! И плавки есть, и шапочка...

— Едем!— выдавил Управляющий сквозь плотно стиснутые губы.

Анатолий взглянул на него и сунул билеты глубоко в карман.

Когда машина тронулась, Управляющий сказал:

— Высадишь и отгони машину, будто я тебя отпустил. А сам через полчаса позвони из автомата и вызови меня к замминистру.

— Так у него секретарша — женщина,— несмело возразил Анатолий.

— Ну, назовись референтом, придумай что-нибудь!— лицо Управляющего заострилось, по вискам в жесткие складки щек стекали струйки пота...

...Обнаженный по пояс, он лежал на диване, ноги были под простыней. Левая рука откинута, на предплечье черная повязка тонометра.

Сухощавая седая женщина следила сквозь очки за столбиком ртути в приборе. В слуховых трубках, вправленных в ее уши, гулко билось сердце Управляющего.

Женщина освободилась от рогульки фонендоскопа и скорбно покачала головой — что будем делать?

— Да я волнуюсь, волнуюсь!..— заговорил Управляющий.— Когда ты меряешь мне давление, я волнуюсь, от этого оно скачет!

— Был бы здоров, не скакало бы,— ответила жена.

Она достала из домашней аптечки флакон, выкатила из него на ладонь таблетку и поднесла мужу.

— С трудом достала. Австралийское патентованное. То, что нужно.

— А откуда они там, в Австралии, знают, что нам нужно?— проворчал Управляющий.

— Вот хлопнет тебя инсульт, тогда будет не до шуток. Особенно мне. Эту груду костей мне ворочать придется.

Управляющий взял таблетку.

— Значит, ты мне ее даешь вроде как для себя? Может, ты тогда ее и выпьешь?— и прежде чем жена успела обидеться, он загреб ее сильной своей рукой и усадил на диван.— Я здоров, Катя, здоров!

— Ты думаешь я тебя пугаю,— усмехнулась жена.— Под страхом инсульта хочу удержать дома? Я врач и не могу утешаться пошлой надеждой: авось пронесет, потому что знаю, как это бывает. Показать бы тебе твои сосуды. Пойми, ты давно уже не тот удалой прораб!— она кивнула на увеличенную семейную фотографию, которая висела над диваном.

На ней молодой Управляющий стоял фертом, левой рукой обняв жену, а она, полная, видная, доверчиво и весело приникла к его плечу щекой. И ушастый мальчик в матроске стоял перед ними...

— Да и ты не та, Катя,— сказал Управляющий.

— Еще бы! У меня молодости из-за тебя не было. Бригадиром приползал домой и заваливался спать. Начальник строительства — долой выходные, совещания до вторых петухов. Теперь ночные бдения отменены, слава богу! Так нет, это твое подобие,— она имела в виду их сына,— не смогло найти лучшего занятия, кроме как залезать на какую-то немыслимую глубину...

— Всего сотня метров,— попробовал успо-

коить ее Управляющий.— Причем, атомные подводные лодки...

— Устала! Устала думать об одном и об одном: лишь бы он выплыл...

— ...очень надежные и комфортабельные суда.

— ...лишь бы ты не свалился!— продолжала она.— Я не из тех замечательных женщин, которые преданно ждут и терпят на берегу, пока их мужчины творят великие дела. Уехать бы, вытравить бы из себя эту бабью покорную преданность! Невозможно. Знаешь, что я иногда думаю: лучше б вас не было, ни тебя, ни его...

— Катя!— не выдержал Управляющий.— Ну, не вернусь я сегодня в трест, не вернусь!

— И завтра, если такая же жара, из дома не выйдешь!— она слегка успокоилась, к ней вернулся ироничный ее тон.— Если беспокоит трудовая дисциплина, могу устроить бюллетень.

Управляющий кивнул — будь по-твоему, а сам украдкой покосился на часы.

— Хоть бы знать, где он?— она посмотрела на фотографию сына.

— Где-нибудь между Гренландией и Новой Зеландией,— в тон ей задумчиво сказал Управляющий.

Зазвонил телефон. Жена взяла трубку.

— Да?.. Дома. К кому?!

Управляющий поморщился — ах, опять эти вызовы, отдохнуть не дадут! Дальше он должен был вздохнуть тягостно, лениво спустить ноги с дивана. Но доиграть ему не дали:

— Звонит твой Анатолий,— сказала жена, положив трубку,— и почему-то утверждает, что он референт замминистра...

Она смотрела на него отчужденно и равнодушно, как отчаявшийся в своих мольбах человек.

Что оставалось Управляющему, кроме как взять и проглотить наконец таблетку, которую он все еще держал в кулаке, надеясь избавиться от нее как-нибудь незаметно...

Почти оглохшие от гула, потные от источаемого металлом тепла, люди стояли возле турбины.

— Нагрузка триста девяносто пять мегаватт, вибрация около семидесяти!— прокричал начальник смены.

— Нагрузка четыреста, вибрация семьдесят...

Барчуков дернулся беспокойно, но Афанасьев придержал его за рукав. Он смотрел на турбину так, словно надеялся силой своего взгляда помочь ей справиться с нагрузкой.

Чистяков стоял в стороне, прислонившись к поручням, как-то незаметно уступив Афанасьеву бремя ответственности за турбину.

— Нагрузка четыреста пять, вибрация за семьдесят!

Афанасьев крепче сжал рукав Барчукова, но тот и не пытался освободить его. «Ну же, милая, ну!»— читалось во взгляде директора станции.

— Нагрузка четыреста десять, вибрация около семидесяти...

— Прошли?— выдохнул Афанасьев.

— Нагрузка четыреста пятнадцать, вибрация ниже семидесяти!

— Часа через три возьмем все восемьсот,— крикнул Афанасьев Барчукову.

Тот освободил свой рукав, на лице его появилось неприступное выражение, но не надолго.

— Их еще прожить надо, три часа,— признался он.

Чистяков и Афанасьев шли со станции в контору. К вечеру дождь перестал. Впереди двигался грейдер, соструживая с бетонки твердеющую глину.

— Теперь-то сообщим Б. Д.?— спросил Афанасьев.— Ну, хочешь, я позвоню?

— Звони,— отозвался Чистяков безразлично.

— Сергей!— сказал Афанасьев.— Думаешь мне от него не перепадало? От другого и сотой доли не потерпел бы, а от него терплю, потому что он и себя в работе не жалеет.

— Терпи на здоровье, я не хочу!— ответил Чистяков.— Как я позволил себя соблазнить? Океан материала, ты на нем себе докторскую сделаешь! Как бы не так. Ему хотелось иметь главного инженера кандидата

наук. У других нет, у него будет. У него всегда и все самое лучшее. А я превратился в толкача с ученой степенью. Хватит!

— Значит в науку бежишь?

Чистяков остановился.

— Бегу. А ты остаешься на переднем крае? Монтаж — это дело, а остальное чешуя? Это придумали вы,— он махнул в сторону металлической ограды, где в серебристой путанице ферм распредустройства темнели туши сверхмощных трансформаторов.— Турбину рассчитали вы, и станцию спроектировали вы?!

— Картинки на ватмане — еще не станция.

— А Барчукова трясти за шиворот, чтобы он подписал акт задним числом, это станция?

И, оставив Афанасьева, Чистяков зашагал прочь от станции...

Из распахнутых окон от здания к зданию летят трели — учреждения перекликаются звонками, возвещающими о конце рабочего дня.

И вот, минуту назад пустые улицы уже заполнены людьми, и толпы сгущаются у входов метрополитена...

Галина вышла в коридор вместе с группой инженеров, они смеялись дружно какой-то шутке, сказанной за дверями отдела.

— Пока, ребята!— простилась с ними Галина.

Они двинулись к выходу, она — к двери приемной. Перед ней курил Пальмин. Едва Галина подошла, он загородил собой дверь.

— А-а! Вы еще здесь!— сказала Галина и попыталась обойти его.

Пальмин не успел ответить — из приемной выглянула Софья.

— Галка! Не жди, мне здесь дежурить до вечера,— она увидела Пальмина, и глазки ее заиграли.— Олег, проводите девушку, чтобы ей не скучать в транспорте. Пока!— и, лукаво глянув на обоих, она скрылась в приемной.

Галина повернулась, чтобы уйти, но Пальмин остановил ее.

— Что вы делаете сегодня вечером?

— Ничего.

— Так, может, встретимся?

Галина посмотрела ему в глаза.

— Что дальше?

— Ну...Встретимся, поговорим...

— О чем?

Пальмин выдержал ее взгляд.

— Хотя бы о счастье трудных дорог,— нашелся он.

Управляющий поднимался по лестнице. Навстречу сбегали сотрудники, прощаясь:

— До свиданья, Борис Дмитриевич!

— Будьте здоровы!— отвечал Управляющий охотно. Он слегка отдохнул.

Но вот на лестнице показался Темкин. Управляющий помрачнел — старика не миновать. Немым укором Темкин застыл на середине марша, дожидаясь, пока Управляющий поравняется с ним.

— Семен Борисович,— не выдержал Управляющий,— в следующем доме в первую очередь...

— Какой дом?— перебил старик.— Я хочу знать, была польза от моего рецепта? Или я напрасно тридцать лет собирал эту книгу?

Вот о чем думал старик. Управляющий колебался, может, утешить, похвалить?

— Пока не знаю,— искренне признался он.— Но это единственная наша надежда...

И пока Темкин спускался по лестнице, по-старчески неловко переступая со ступеньки на ступеньку, Управляющий смотрел ему вслед...

— За что вы меня не взлюбили?— спросил Пальмин.— Чем я вам не понравился? Ростом не вышел? Глупости говорю?..

— Не унижайте себя,— ответила Галина.— Не надо.

— Я унижаюсь?— вспыхнул Пальмин.— Мне хочется увидеться с вами, и я могу сказать об этом вслух, хоть при всех!

— Если вы такой мужественный человек,— усмехнулась Галина,— справьтесь с обидой и не возмущайтесь, как это вам посмели отказать.

— Олег!— услышали они.

Пальмин повернулся — его приветствовал

идущий по коридору Управляющий. Борис Дмитриевич увидел за спиной Пальмина Галину.

— Освободишься, зайди,— сказал он коротко Пальмину. И пытливо посмотрев на них, вошел в приемную.

А в Ново-Сергиевске дежурный персонал, изнуренный многочасовой вахтой, следил за указателем мощности. До черточки, отмечавшей предельную нагрузку, осталось меньше, чем было пройдено...

Управляющий положил трубку.

— Нагрузка пятьсот пятьдесят мегаватт. Вибрация выше нормы, но заводские представители пока терпят.

— Кто звонил? — спросил Маслов.

— Афанасьев.

— А где Чистяков?

В это время в кабинет вошел Пальмин.

— У турбины, наверное, где ж ему еще быть? — ответил Управляющий небрежно и повернулся к Пальмину. — Ну? Выкладывай. С чем приехал? — он закурил в предвкушении доброй беседы.

Пальмин раскрыл папочку, достал несколько листов с расчетами и эскизами, разложил их перед Управляющим и начал объяснять.

— Схема укрупнительной сборки котла. А это подсчет дополнительной рабсилы и оборудования. Дайте нам это, и мы трехсоттысячный блок пустим раньше.

— Видал?! — Управляющий повернулся к Маслову.

Пальмин улыбнулся, считая, что Управляющий похвалил его.

— Борис Дмитрич, посмотрите, какая экономия времени получается! — Можно смонтировать котел в рекордно короткое время!

— А другие участки, откуда мы снимем для вас людей и механизмы? — спросил Управляющий. — Что же они будут на голодном пайке сидеть, пока товарищ Пальмин ставит рекорды?

— Готовь приказ, — сказал он Маслову. — Пальмина С. И. от должности главного инженера Уральского монтажного участка освободить и перевести... — он встал, подошел к карте.

— Куда же его перевести?

Только тут Пальмин понял, что дело не шуточное.

— Борис Дмитрич, готов работать кем угодно, только из Уральска не надо.

— А если начальником участка? На новую, мощную? Небось пошел бы, а?

— Нет.

— Да что тебе этот Уральск дался? Смотри, какие есть замечательные места! — Управляющий ткнул в карту куда-то между Енисеем и Леной. — Вот, Сулагир! Летом высшего сорта грязища, гнус крупнокалиберный, хоть на ВДНХ выставляй. Зимой куропатки так и сыплются на лету, подбирай свежемороженых и в суп! Чего только народишко бежит оттуда?!

— Вот именно! — съязвил Пальмин.

— И я не понимаю. Как «Северэнергомонтаж» позволил, чтобы у него такой участок отняли и нам передали?

Пальмин слушал с иронической улыбкой, словно хотел сказать: меня на эти шуточки не возьмешь.

— Конечно, может быть, мы и сумели бы отпихнуться от такого подарка, — сказал Управляющий. — Но станция уж больно хороша! Правда, камышей они там нагородили! Полный развал. С чего бы я начал? С дорог. Второе: чтобы рабочий отдавал мне все, обеспечил бы его жильем. Клуб. Тренера бы соблазнить двойным окладом и концертмейстера из молодых. Мужикам — хоккейную команду, женам — хор. Они ж все считают, что семья в них вокальный талант загубила... — он заговорил о всей этой маяте, с какой неизбежно начинается любая крупная стройка, с таким вкусом, что и Пальмин против воли увлекся. — Поощрять семьи, — продолжал Управляющий, — семья накрепко привязывает рабочего к участку. И еще: добиться повышенной категории снабжения. Как только быт в поселке станет лучше, чем в среднем по краю, побегут сюда, а не отсюда. Образует-

ся избыток рабочей силы — можно избавиться от балласта. Страх потерять место, которым рабочий дорожит, — могучий рычаг. С его помощью поднимешь дисциплину, и все твои дальнейшие успехи станут ее производными. Остальное знаешь сам. Все. Действуй! — закончил Управляющий.

Пальмин даже вскочил со стула, возмущенный тем, как его обвели. Управляющий закурил спокойно. Пальмин заходил по кабинету.

— Хорошо! — сказал Пальмин. — Допустим, подниму участок. Прирасту к людям и делам. Но через год, два обнаружится очередная прореха, и вы меня снова... И так без конца!

Управляющий кивнул — понимаю.

— Но ты посмотри с другой стороны: до тебя была грязь, беспорядок, развал. Прошло какое-то время, и ты сдаешь участок, чистый, с прекрасным коллективом, и тот, кто примет его у тебя, не сможет работать хуже, чем работал ты... Прав ты, конечно, так уж у нас повелось, лучшими людьми затыкать дыры. Но дыр-то пока хватает, кто-то должен штопать их...

— Я не отказываюсь...— сказал Пальмин.

— Попробовал бы отказаться! — усмехнулся Управляющий. — Только помни: планы составляют люди не глупее нас с тобой. Научись выполнять их, и я тебе спасибо скажу даже без всяких рекордов.

— Когда сдавать дела?

— Завтра. Все, отдыхай, нам тут допоздна сидеть. А тебя там вроде... ждут?

Пальмин промолчал. Тогда, чтобы как-то стушевать ревниво вырвавшийся вопрос, Управляющий хохотнул грубовато:

— Правильно, в девках засиделся. А в Сулагир одному нельзя. Там, брат, это на вес золота.

Пальмин кивнул сухо — учту, пожал руку Борис Дмитриевичу, Маслову и вышел.

— Больно уж ты жестко с ним, — сказал Маслов.

— Ничего, злее работать будет.

— Или руки опустит...

— Он не из таких. Это ты от каждого слова дуешься. Тебя все время хвалить надо, чтобы ты работал.

Дверь одного из отделов была приоткрыта, и, проходя мимо, Пальмин увидел там Галину. Она ждала чего-то, сидя одна за столом у окна.

Солнце еще не зашло, золотя верхние этажи домов, но в пустом отделе уже залегли сумерки...

Пальмин хотел было войти, но не решился, прошел мимо. После разговора с Управляющим он уже совсем не был столь уверен в себе...

Вечерело и в Ново-Сергиевске. В полутемном машинном зале народу осталось немного, у кого-то кончилась смена, у кого-то не хватило терпения дождаться конца.

Афанасьев ходил вдоль огромного тела турбины, от головы к хвосту, чутко ловя малейшие изменения в трудном ее дыхании. Так маются по ночам у постели больного, не веря и надеясь, что отступит хворь...

В приемной гулко ударили часы.

— Выкинуть их оттуда! — взорвался Управляющий. — Как на кладбище похоронный звон!.. Да и эти там... Чистяков! Хоть бы позвонил, что ли!

— Не жди от Чистякова звонка, Борис, — сказал Маслов и на недоуменный взгляд Управляющего пояснил: — Он уходит.

— Как уходит?!

— Из треста. Он сам мне сказал. Я думал: ну, погорячился, остынет. Нет. Вместо него стал звонить Афанасьев, значит действительно все.

— Ну, почему? Мальчишка он, что ли? Обиделся?

— Не понимаешь?

— Это он не понимает! Ни выгоды своей не понимает, ни того, что он сделал сегодня для треста. Да не вставь я ему фитиль, разве бы он накалился до того, чтобы удержать дирекцию, когда она хотела вскрыть турбину? Разве б продержал он ее в полной готовности

к пуску, пока мы не сообщили рецепт? Ему детонатор нужен. И он его получил, да так одетонировал, что открыл новый режим прогрева. Он себе по нему еще докторскую защитит.

— Может быть. Но с нами работать больше не будет.

— Ну пусть катится на все четыре стороны, если у него кишочка тонка. — Управляющий раскурил папиросу и запыхтел зло.

— Так нам недолго вдвоем в тресте остаться, — сказал Маслов.

— Леня,— сказал Управляющий,— да разве же виноват я, что способность работать с полной самоотдачей пока не стала у людей потребностью? Все по-своему на что-то способны, каждого надо по-своему подталкивать на творчество: одного хвалить все время, другого — премией, квартирой, третьего — держать в кулаке. Пальмин, например. Не скрути я его сегодня, так бы и кис он в Уральске, бредятину всякую изобретал от безделья. А в Сулагире он...— Управляющий раскинул руки, как будто собрался взмыть в воздух. — Люди все разные.

— Знаю, — ответил Маслов, — но знаю также и то, что ругать людей надо только по делу, так же как хвалить всякий раз, когда они того заслуживают. Так же, как поощрять семьи не для того, чтобы прикрепить рабочего к участку, и давать квартиры не в награду за сверхусердие, а потому, что это люди, а не кони, потому что им нужен труд и радость, а не ради куска хлеба, по льготному снабжению.

— Так для чего ж строим?! — перебил Управляющий. — Все для того, чтобы скорее всего было вдоволь: и жилья, и хлеба, и радостей всяких! Не мути душу, Леонид!

— Если б только тебе...

— Брось! Уж ты чист, как голубица. Я — Беда! Ты же ни одного не обидел, тебя любят...

— За все, что было за тридцать лет, что мы работаем вместе, я несу ту же ответственность, что и ты.

— Нет. Работал я, а ты... Ты все тридцать лет меня за руку хватал: не надо, нехорошо, несправедливо!

— Хватал, да не всегда удерживал, — усмехнулся Маслов.

— И слава богу! Вон! — Управляющий указал на карту. — Построили б столько, если б думали лишь, как бы кого не задеть, не обидеть?! А-а, называйте меня как хотите — плевать! Мои станции шумят от Балтики до Байкала, и никто не убедит меня, что они не на пользу людям, а во вред! Пока жив, буду строить и строить...

Резкая телефонная трель — Сергиевск! Как он нуждался сейчас в этом звонке!

— Сергиевск! Еще одна! — крикнул Управляющий, указав на телефон. — Да! Иванов!

— Борис! — послышался из усилителя голос жены. — Или ты сейчас же едешь домой, или за тобой приедет неотложка...

Управляющий грохнул трубку на аппарат. Снова звонок. Еще и еще... Управляющий разорвал свежую пачку «Беломора»... Но, жадно затянувшись раз, другой, сморщился, загасил ее — перекурил за день...

— Смотрю на человека, у которого способность работать с полной самоотдачей, — сказал Маслов, — стала потребностью. И думаю: что же он имеет за это?

Управляющий поднял голову, хотел ответить, но Маслов услышал только:

— Иди домой, Леонид...

И Маслов понял, что для них обоих будет лучше, если он подчинится.

— Позвонишь, когда в Сергиевске решится? — спросил он от двери.

Управляющий кивнул.

— И Соне скажи, чтобы тоже шла...

Управляющий остался один.

...Стрелка указателя мощности на щите управления приблизилась к предельной отметке.

— Нагрузка восемьсот мегаватт! — доложил Барчукову начальник смены.

— Полная нагрузка... Нагрузка полная!— известие быстро распространилось по машзалу. Монтажники повеселели, но радость вскоре угасла — Афанасьев какой был напряженный, такой и остался.

Дело было не в том, что акт еще не подпи-

сан. Турбина несла восемьсот мегаватт пока лишь минуты, а ей предстояло работать годы.

Внешне она была безжизненна, ничто не вращалось, не мелькало. Но гул, не вибрация, не звук — гул, который нельзя услышать, а можно лишь ощутить всем телом, свидетельствовал о борении неимоверных сил под стальной броней корпуса. Выдержит ли?

И люди стали осторожно отходить от турбины, словно боясь своим присутствием помешать ей...

Возле турбины появился Барчуков. Посмотрел на Афанасьева и группу монтажников возле него.

— А вы что здесь делаете? Вы теперь посторонние. Идите, празднуйте.

— Николай Викторович! — Афанасьев едва не обнял его. И тут же огорчился. — Что ж не предупредил. Дали б банкет, а сейчас, — он глянул на часы, — даже шампанского не достанешь...

— Есть шампанское, есть. У меня в кабинете, — сказал Барчуков. — Я банкет даю! Заслужили, заслужили... Ну, все тут? За мной! Главного инженера не вижу...

— Чистякова нет, — заволновались монтажники. — Где Сергей Ильич? Чистякова не видел?

...Чистякова в здании не было. Он стоял возле градирни. В огромной ее башне изливались тонны воды, рассеивая в пространство тепло, отработавшее в турбине.

В плеске воды было что-то вечное, как в шуме водопадов и рокоте океанских волн... Под стать были и мысли Чистякова, должно быть, нечто о смысле жизни. Блеск первых звезд на вечереющем небе напоминал о бренности всего земного.

Но это самое земное настигло главного инженера и тут, в сени градирни, разрушив громким смехом философские его размышления:

— Вот последний член пусковой комиссии, который еще не подписал акта, — услыхал Чистяков за своей спиной, и, прежде чем он успел сообразить, что к чему, его подхватили и повели с собой.

— Сергей Ильич переживает, что нарушил эксплуатационную инструкцию, — пошутил кто-то.

— Это нарушение мы освоим, — сказал Барчуков. — Сергей Ильич, вот вы, кандидат наук, объясните-ка лучше, что такое электричество?

Они шли мимо распределительного устройства, куда по шинам, подвешенным к резным пирамидам изоляторов, стекало из станции нечто невидимое, неощутимое, то, что производила она.

— В школе проходил, в вузе изучал...— начал Барчуков.

— И током било, — подсказал Афанасьев.

— А до сих пор не представляю, что же такое там течет, что им можно осветить всю Швейцарию?

Чистяков посмотрел вверх — энергия! Она поднималась, текла по воздушным аркам проводов, повисших над землей. Их бережно несли на саженных своих плечах ажурные опоры.

Широко шагая, они уходили за горизонт, окрашенный закатом, и взгляд невольно влекло за ними.

Хотелось приподняться над болотистыми пустошами, среди которых выросла станция, и заглянуть за выпуклость земли, куда уносят провода то, что нужно там, где шумят города и волнуются нивы...

Что значат по сравнению с ветровым этим простором огорчения, мелочи обид от несправедливо сказанных слов и сами эти слова?

— Сам не знаю...— и Чистяков засмеялся вместе со всеми.

По коридору, простучав каблучками, прошла Софья. Значит, Управляющий остался один...

Галина поставила дату на заявлении, которое лежало перед ней, и вышла из отдела.

Пальмин, ставший за угол коридора, чтобы она не подумала, что он следит за ней, видел, как она вошла в приемную, на ходу перечитывая страничку, исписанную от руки.

Управляющий сидел мрачный, стараясь забыть ссору с другом. Кто-то вошел в кабинет.

— Я к вам, Борис Дмитрич, — перед ним стояла Галина. — С заявлением...

— А-а! — он и растерялся и обрадовался. — Сегодня же у меня прием... По личным вопросам.

Он предложил ей сесть, она, правда, осталась стоять, взял заявление... Поднял глаза на Галину, потом перечитал еще раз...

— Вы хотите уехать? Почему?

— На участках нужны люди...

— Где, в Сулагире? — Управляющий начал понимать, что Пальмин уговорил ее ехать вместе.

А тот в это время подошел к распахнутой двери приемной. Она была пуста и из неприкрытой двери в кабинет доносилось:

— Хорошие работники и в тресте нужны,— сказал Управляющий.

— Спасибо, — Галина усмехнулась. — Боюсь, вы ошибаетесь, не так уж велика потеря...

Пальмин обрадовался — значит уезжает!

— Иногда, — сказал Управляющий тихо, — само присутствие человека значит больше, чем все другое...

Галина замерла.

— Для кого?

Чуткое молчание, дыхание срезалось до четверти вздоха...

Напрягся Пальмин в коридоре, почувствовав, что там, в кабинете, происходит совсем не то, что он подумал, не служебное, а нечто тонкое, нежное.

— Для коллектива, — ответил Управляющий наконец.

И Пальмин вздохнул облегченно — показалось.

— Значит откомандировать вас в Сулагир? — Управляющий занес ручку над заявлением.

Галина пожала плечами, мол, можно и в Сулагир...

А Пальмин беззвучно хлопнул в ладоши — вот это да!

Управляющий завизировал заявление.

— Езжайте, работайте, — он встал, протянул заявление Галине. — Условия там пока, конечно... Ничего, Пальмин наведет порядок.

— Пальмин?! — вырвалось у Галины. — Почему Пальмин?

— С сегодняшнего дня он начальник участка в Сулагире, — ответил Управляющий, недоумевая. — Вы же знаете...

— Зачем вы это сделали, Борис Дмитрич?! Зачем?!

И столько отчаянья было в ее голосе, что Управляющий растерялся.

— Что?! Зачем его назначил?! — переспросил он.

— Меня зачем?! По его просьбе?

— Ничего не понимаю... Вы не хотите ехать к Пальмину?! Тогда зачем вам уезжать?

— Борис Дмитриевич... — выговорила Галина с грустью и горечью, но сумела справиться с собой. — Извините, что отняла у вас время по вопросу, который мог бы решить отдел кадров.

Она подошла к двери, тронула ручку.

— Галина! — вдруг услышала она.

Он назвал ее по имени! А она и думать не могла, что оно ему известно.

— Галя! — повторил он.

И Пальмин, отшатнувшийся было от двери, чтобы его не застали подслушивающим, застыл на месте.

— Прости! — сказал Управляющий, впервые за весь разговор посмотрев в глаза Галине.

И ее рука с заявлением шевельнулась сама — вернуть, сейчас скажет, оставит...

— Прости! — повторил Управляющий и отвел глаза.

Рывком Галина распахнула дверь, взвихрился листок заявления, и он не увидел слез на ее лице, не успел. Конечно, они были, но уже там, за дверью.

А Пальмин, все убыстряя шаг, уже шел, шел по коридору, в конце его сорвавшись на бег.

Забыть, поскорее забыть все, что он услышал и узнал, для него же будет лучше, иначе в век не избавиться от горечи за себя и за них, от горечи, которой хлебнул он, подслушав нечаянно несостоявшееся объяснение в любви на прощание.

Некоторое время Управляющий сидел неподвижно. И вдруг встал, шагнул к две-

ри... Но его остановил флажок, который он все еще держал в пальцах... И, посмотрев на него, как бы силясь вспомнить, что это и зачем, Управляющий швырнул флажок на стол.

Звякнул телефон. Будто не слыша, Управляющий отошел к окну. Широко распахнул створки...

Четкие силуэты куполов и крыш, врезанные в догорающее полотнище заката. Внизу из треста вышла Галина. Стук ее каблучков далеко разносился по улице.

Трезвонил телефон, но Управляющий все смотрел и смотрел, в последний раз, как уходит она одна по опустевшей улице.

Телефон продолжал звонить, казалось, все настойчивее, резче, злее...

— Катя! — не выдержав, крикнул Управляющий в трубку. — Ну еду же, еду!

— Почему не подходите? — услышал он сердитый голосок телефонистки. — Спите, что ли?

— Барышня, дорогая, — Управляющий ожил. — Честное слово, больше не буду!

— Ново-Сергиевск вызывает, ответьте! — проворчала она.

В кабинете Барчукова накрывали стол. Сновали девушки из дирекции, похорошевшие от сознания того, что настал их час и теперь в центре внимания мужчин, заполнивших кабинет, не суровые их дела, а они, женщины...

Здесь, в Ново-Сергиевске уже глубокая ночь, наверное, от этого в кабинете не так шумно, как могло бы быть, устали все. Разговоры вполголоса текут неторопливо, обрываясь на полуслове. Да слова и не нужны сейчас, всех и без того объединило чувство сопричастности к только что законченному делу, большому и трудному, они пока оглушены, им еще не верится, что это сделал не кто-нибудь, а они.

— Борис Дмитрич! — кричал Чистяков в трубку. — Три часа назад турбина взяла полную нагрузку...

— Сергей?! — Управляющий не верил себе. — Ты?!

— Я, я! Пусковая комиссия зачла время, которое турбина наработала до остановки, акт подписан.

— Акт актом, — Управляющий уже справился с волнением и говорил с обычной своей сухостью. — Что машина?

— Работает, как часы! — при этих словах лица людей, стоявших вокруг Чистякова, оживились. Кто-то подмигнул соседу — ай, да мы! Кто-то с интересом покосился в сторону стола и накрывавших его девушек. — Нагрузку несет устойчиво, вибрация ниже нормы. С кем консультировались? Чей рецепт?

— Наш, — ответил Управляющий. — Сергей! Дайте Барчукову бригаду слесарей, пусть обойдут машину, подчистят все и, вообще, считать, что она еще наша. Пусть акт подписан, бог с ним! Главное машину сдать так, чтоб самим приятно было.

— Понял, сделаем! — отозвался Чистяков,

— Сережа... — и Управляющий осекся, пораженный тем, как нежно у него получилось. — Возвращайся-ка ты в Москву!

— Завтра вылетаю.

— Да нет, можешь отдохнуть денек, другой. Там у вас рыбалка, грибы... Я хочу сказать, хватит тебе мотаться по монтажам, главный инженер треста все-таки. Толкать турбины — не твое дело.

— Жаль, что второй турбины нет, — ответил Чистяков весело, — а то бы и ее толкнули!

Управляющий заулыбался.

— Это самое главное, когда работать хочется... Да! Афанасьеву скажи, чтоб премиальный фонд не жалел, люди заслужили.

— Обязательно, — сказал Чистяков.

Барчуков поторопил его — закругляйся, мол, люди ждут...

— Борис Дмитрич, тут меня от телефона отрывают, — сказал Чистяков в трубку. — Сами понимаете, зачем... Жаль вас с нами нет!

— Ничего, со своими отпраздную, — ответил Управляющий. Тут у меня народу много...

— До свидания, Борис Дмитриевич!

— Всего тебе доброго... — Управляющий положил трубку.

Разыскал на столе флажок и аккуратно воткнул его в карту.

В распахнутое окно влетел порыв ветра, который рождается в городах на стыке дня и ночи, и карта ожила, зашелестела флажками на всей огромной территории от Тихого океана до Балтики.

Управляющий достал из шкафа початую бутылку представительского коньяка, взял одну из рюмок, наполнил ее...

Он поднял рюмку и долго держал ее на весу, словно размышлял, какой произнести тост... Влага перелилась через край, и несколько капель упало на толстую книгу, лежавшую на столе.

Это был гроссбух Темкина.

Управляющий сел, осторожно вытер обложку, раскрыл книгу. Прочный переплет, форзац, украшенный журнальными вырезками в индустриальном стиле довоенных лет. С такой любовью ведут свои альбомы коллекционеры этикеток и марок, но эта книга была составлена не для услаждения послеобеденного отдыха, а с надеждой на пользу людям.

Он полистал тщательно вычерченные графики и таблицы и осторожно закрыл книгу... И вдруг, решившись, одним глотком осушил рюмку, пододвинул телефон и резкими оборотами диска стал набирать номер...

...В это время начальник главка Кибальник, облаченный в синий тренировочный костюм, такую предпочитал он домашнюю одежду, был занят тем, что укладывал спать свою годовалую внучку...

Девочка шалила, сбрасывала одеяльце, и Кибальник, склонившись над кроваткой, пугал:

— Откушу ножку! Откушу ножку!

Но как ни скалился он, щелкая челюстями, вооруженными нержавеюще-золотым набором, девочка только забавлялась, снова и снова кокетливо выставляла из-под одеяльца крошечные свои пятки и смеялась.

В комнату вошла молодая женщина.

— Папа, к телефону!

Кибальник не без сожаления расстался с внучкой и вышел.

— Спать! — мама погрозила дочке пальцем. — Я тебе не дедушка!

— Борис? — услыхав голос Управляющего, Кибальник встревожился. — В чем дело?..

— Матвей Илларионович, — сказал Управляющий, — обманул я тебя с квартирами.

— Что? Какие квартиры?

— Понимаешь, в нашем доме будет не сорок квартир, а тридцать.

— Слушай, ты что, утра не мог дождаться?— возмутился Кибальник.— Ночь на дворе, я уж решил, что у тебя авария с жертвами! Думать надо...

— Извини...

— А насчет квартир завтра поговорим, — Кибальник смягчился.

— Нет, Матвей Илларионович, я тебе все сказал. Вместо сорока — тридцать.

— Что за шутки, Борис? Договорились же?

— Вот так...

— Да мне и сорока мало, нужно по меньшей мере, на десяток больше!

— Вот и мне десяти квартир не хватает. Не могу!

Томительная пауза и... короткие гудки — Кибальник бросил трубку.

На улице уже сгустились теплые сумерки, когда Управляющий вышел из треста.

Было то время, когда включают уличное освещение. Его давали не сразу, а по частям и так уж случилось, что маршрут «Волги» совпал с последовательностью подключения улиц и площадей...

«Волга» вырулила в стремительное русло проспекта, и на отяжелевшее лицо Управляющего легли отсветы фонарей, рекламы, плоские призмы новых домов сияли окнами с первого этажа до двадцатого...

Это изобилие света питалось энергией, высвобожденной из нефти, угля и газа трудом многих людей. Вложил в него свою долю и немолодой усталый человек в машине, которая влилась в единый поток, и красные ее кормовые огни затерялись среди огней других машин и вскоре растаяли вдалеке...

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Жизнь на грешной земле» (по мотивам одноименной повести А. Иванова), 9 ч.

Автор сценария А. Иванов. Режиссер-постановщик С. Туманов. Главный оператор П. Терпсихоров. Главный художник Ю. Кладиенко. Композитор В. Рубин. Звукооператоры В. Костельцев, Л. Воскальчук.

В главных ролях: А. Кузнецов, Л. Лужина, Е. Шутов, Л. Смирнова, В. Емельянов, М. Тепляков.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«...И тогда я сказал — нет...», 8 ч.

Автор сценария Р. Ибрагимбеков. Режиссер-постановщик П. Арсенов. Главный оператор М. Якович. Главный художник Н. Емельянов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор В. Вольский.

В главных ролях: Р. Мусин, Н. Шенгелая, К. Лебедев, В. Лидухин, С. Соболев, В. Давыдов, Г. Воробьев, С. Осипов, П. Волчков.

«Ищу человека» (по одноименной книге А. Барто), 10 ч.

Автор сценария А. Барто. Режиссер-постановщик М. Богин. Главный оператор С. Филиппов. Главный художник С. Серебреников. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор И. Строканов.

В главных ролях: О. Жаков, Р. Мануковская, Э. Александрова, Л. Антонюк, Г. Ялович, А. Мещерякова, Н. Гундарева, О. Балакин, Н. Журавель, А. Богданова, А. Чернов, Л. Крячун, П. Кумanченко, Е. Уварова, Т. Дегтярева, А. Елекоева, Л. Ахеджакова, М. Лифанова, Г. Журавлев, И. Добряков, С. Клейменова, А. Трусов, Г. Морачева.

Киностудия «Ленфильм»

«О тех, кого помню и люблю» (по мотивам документальной повести П. Заводчикова и С. Самойлова «Девичья команда»), 9 ч.

Автор сценария Б. Метальников. Режиссеры-постановщики А. Вехотко, Н. Трощенко. Главный оператор А. Чечулин. Главный художник В. Юркевич. Композитор С. Слонимский. Звукооператоры Е. Нестеров. Г. Лукина.

В главных ролях: В. Золотухин, Е. Васильева, В. Федорова, Е. Сабельникова, В. Жухимович, Н. Карпушина, Л. Старицына, А. Иноземцев, Д. Омаев.

Рижская киностудия

«Шах королеве бриллиантов», 9 ч.

Авторы сценария В. Кайяк, М. Стейга, Л. Вольф. Режиссер-постановщик А. Бренч. Главный оператор Г. Пилипсон. Главный художник Г. Ликумс. Композитор П. Дамбис. Звукооператор И. Яковлев.

В главных ролях: Л. Пупуре, Г. Цилинский, У. Думпис, Л. Озолиня, Л. Фреймане, М. Круминя, И. Томсоне, И. Буранс, А. Калейс, П. Буткевич.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Четвертый жених», 8 ч.

Авторы сценария Г. Бадридзе, Н. Санишвили. Режиссер-постановщик Н. Сачишвили. Главный оператор Г. Рачвелишвили. Главный художник Н. Казбеги. Композитор Г. Сихарулидзе. Звукооператор О. Гегечкори.

В главных ролях: Т. Варданашвили, Г. Кавтарадзе, Д. Даушвили, Д. Церодзе, Г. Гегечкори, Б. Бегалишвили, Е. Кипшидзе, А. Купрашвили, Г. Тохадзе, М. Пясецкий, К. Санова, М. Дзидзигури, Э. Иосебидзе, Г. Сихарулидзе.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Счастье вам, девочки!», 9 ч.

Автор сценария А. Ахундова, при участии Г. Сеидзаде. Режиссер-постановщик Э. Кулиев. Главный оператор А. Нариманбеков. Главный художник К. Наджафзаде. Композитор П. Бюль-Бюль-Оглы. Звукооператор А. Гасанзаде.

В главных ролях: Р. Дадашев, В. Асланова, А. Чухрай, Н. Кулиева, Г. Турабов, Анар, С. Меджидова, А. Нагиев, Г. Гасанзаде, С. Мустафаева, А. Сафарова.

Киностудия «Киргизфильм»

«Сюда прилетают лебеди», 8 ч.

Авторы сценария К. Омуркулов, О. Султанов. Режиссер-постановщик Ю. Борецкий. Операторы М. Мусаев, К. Абдыкулов. Главный художник С. Ишенов. Композитор Б. Макеев. Звукооператор А. Ахмадеев.

В главных ролях: А. Молдабеков, О. Кутманалиев, Т. Турсунбаева, К. Тастанбеков, Г. Шутанова, К. Касымов, Ч. Иманкулов.

Киностудия «Туркменфильм»

«Нет дыма без огня» (по повести Т. Джумагельдыева «Настырный»), 7 ч.

Авторы сценария Т. Джумагельдыев, Б. Носик. Режиссеры-постановщики Х. Нарлиев, Х. Гусейнов. Главный оператор К. Язханов. Главный художник А. Ходжаниязов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператор Ч. Аннахалов.

В главных ролях: С. Мишулин, Т. Ухарова, А. Дурдыев, Е. Караева, Ш. Кулиев, М. Аймедова, Б. Аннанов.

«Фитиль» № 133 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Наследник» («Мосфильм»). Автор сценария Б. Егоров. Режиссер-постановщик В. Попов. Оператор А. Дубинский. Звукооператор И. Любченко. В ролях: С. Курилов, Г. Морозов.

«Голос предков» (по материалам Комитета народного контроля СССР), (ЦСДФ). Автор сценария, режиссер и оператор С. Киселев. Звукооператор Ю. Игнатов.

«Административный раж» («Ленфильм»). Автор сценария А. Тараскин. Режиссеры И. Масленников, Н. Окунцова. Оператор Л. Колганов. Художник В. Улитко. Композитор А. Колкер. Звукооператор А. Зверева. В роли: Г. Штиль.

«Глухомань» (ЦСДФ). Автор сценария В. Цеков. Режиссер-постановщик К. Широнин. Художник Т. Гит. Звукооператор Ю. Котов.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«10 дней за свой счет», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).

Автор сценария Тодор Монов. Режиссер Януш Вазов. Оператор Радослав Спасов. Художник Виолета Йовчева. Композитор Георгий Генков.

В ролях: Елана Стефанова, Маргарита Чудинова, Младен Младенов, Нейчо Попов, Цветана Островска, Георгий Стоянов.

«Беги, чтобы тебя поймали», 8 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия).

Автор сценария Иштван Каллаи. Режиссер Мартон Келети. Оператор Иштван Хильдебранд. Художник Ласло Дуба. Композитор Сабольч Фенеш.

В ролях: Шандор Печи, Антал Пагер, Рудольф Шомодьвари, Дьердь Барди, Дюла Бодроги, Петер Хусти, Янош Коош, Шарлота Залатнаи.

«Просчет в игре», 8 ч.
Производство Студии телевидения (ГДР).

Автор сценария Гарри Тюрк. Режиссер Рихард Грошопп. Оператор Ганс-Юрген Крузе. Художник Вернер Писке. Композитор Вольфганг Питш.

В ролях: Манфред Цетше, Марита Беме, Олег Мокшанцев, Хельмут Шельгардт, Герт Гютшов, Курт Кахлицкий, Франц Фиман, Эрнст Гейзе.

«Воздушная арена», 7 ч.
Производство Студии художественных фильмов (КНДР).

Автор сценария Ким Се Рюн. Режиссер Ким Док Гю. Операторы Чжон Бон Чу, Ем Бок Ен. Художник Ким Чхер Хен. Композитор Пак Ег Пхир.

В ролях: Чхен Ен Хи, Хван Хак Юн, Чжек Ду Ен, Чжо Сек Сир, Ким Се Ен, Чжен Ир.

«Женщина в маске», 10 ч.
Производство Студии художественных фильмов (КНДР).

Автор сценария Ким Чан Дик. Режиссер Мин Чжен Сик. Оператор Цой Тхэ Гук. Художник Ли Хо Ир. Композитор Ра Гук.

В ролях: Чжо Ген Сук, Чжен Ду Ен, Ким Хен Сук, Рим Чун Сир, Цой Бу Сир, Хван Сок Бок.

«Путь на родную землю», 9 ч.
Производство Студии художественных фильмов (КНДР).

Автор сценария Ким Се Рюн. Режиссер Ким Ен. Оператор Чон Бон Чху. Художник Ким Чхор Хон. Композитор Ли Дон Хи.

В ролях: Чхе Пхун Ги, Ли Ин Сук, Цой Ун Бон, Хен Ми Сун, Ким Хэ Сок, Ян Хе Чжа, Пак Ен Чжа, Рю Си Чжун.

«Рапорт 36-го», 9 ч.
Производство Студии художественных фильмов (КНДР).

Автор сценария Ли Чжи Ен. Режиссер Ким Гир Хо. Оператор Чжо Чжон Сик. Художник Ким Ен Сэ. Композитор Пак Мин Хек.

В ролях: Ли Сан Дин, Ким Гван Ок, Цой Дэ Хэн, Хван Сок Пок, Ю Вон Чжун, Хван Ен Ир.

«Сын машиниста», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (КНДР).

Автор сценария Юн Сен Мук. Режиссеры Чжен Дон Мин, Чжу Дон Вор. Оператор Хво Ы. Сун. Художник Ли Чже Сик. Композитор Нам Дон Мин.

В ролях: Ким Чхор, Кан Чхун Ир, Ли Чхор Хо, Ли Юн Чхор, Дон Чжу Хва, Цой Ду Ен, Чхон Ду Ен, Ли Сон Сим, Ли Ги Рин.

«Кошачьи следы», 8 ч.
Производство творческого коллектива «План» (Польша).

Авторы сценария Мацей Пятковский, Павел Коморовский. Режиссер Павел Коморовский. Оператор Тадеуш Вежан. Художник Ярослав Свитоняк. Композитор Люциан Кажицкий.

В ролях: Януш Гайос, Иоанна Ендрыка, Мечислав Павликовский, Алиция Яхович, Ежи Треля.

«Шесть медведей и клоун Цибулка», 8 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).

Авторы сценария Милош Мацоурек, Олдржих Липский. Режиссер Олдржих Липский. Оператор Владимир Новотный. Художники Ярослав Кршка, Владимир Лабский. Композитор Властимил Гала.

В ролях: Любомир Липский, Иржи Совак, Милош Копецкий, Ян Либичек, Франтишек Филиповский. Дети Й. Питасил, Р. Бауэрова, Й. Кунстырж, В. Кунц.

«Две капли воды», 9 ч.
Производство киностудии «Найя Сансар» (Индия).

Автор сценария и режиссер Ходжа Ахмад Аббас. Оператор Рамчандра. Художник Банси Чандрагупс. Композитор Джайдев.

В ролях: С. Гаревал, Д. Ага, П. Тхапа, Ч. Чханда, Саджан, Киран Кумар.

«Задержанный в ожидании суда», 9 ч.
Производство «Документо фильм» (Италия).

Авторы сценария Серджо Амидеи, Эмилио Санна, Родольфо Сонего. Режиссер Нанни Лой. Оператор Серджо Д. Оффици. Художник Джанни Полидори. Композитор Карло Рустикелли.

В ролях: Альберто Сорди, Эльга Андерсен, Лино Банфи, Джузеппе Анатрелли, Джанфеличе Бонгура, Тано Чимароза, Андреа Аурели, Антонио Казагранде, Нино Формикола, Микеле Гаммино, Марио Пизу, Сильвио Спаччези.

«Испытание», 9 ч.
Производство киностудии «Матоук» (Мексика).

Автор сценария Габриэль Герреро. Режиссер Альберто Марискаль. Оператор Фернандо Колин. Художник Аркади Артис Хенер. Композитор Рубен Эспарса.

В ролях: Хулио Альдама, Соня Инфанте, Фернандо Альмада, Эрик дель Кастильо, Норма Моро.

«Генералы песчаных карьеров» (по роману Жоржи Амаду «Капитан песка»), 10 ч.
Производство «Америка интернэшнл» (США).

Автор сценария и режиссер Холл Бартлетт. Оператор Рикардо Аронович. Художники Франциско Либерато, Нельсон ди Раго. Композитор Луис Оливейра.

В ролях: Кент Лейн, Тиша Стерлинг, Джон Рубинштейн, Бач Патрик, Марк де Врайс, Доривал Гейми, Алехандро Рей.

«Преступление во имя порядка» («Убийцы во имя порядка») (по роману Жана Лаборде), 10 ч.
Производство «Беллес-Ривес» (Франция).

Авторы сценария Поль Андреотта, Марсель Карне. Режиссер Марсель Карне. Оператор Жан Бадаль. Художник Рино Монделлини. Композиторы Пьер Анри, Пьер Коломбье.

В ролях: Жак Брель, Катрин Рувель, Паола Питагора, Шарль Деннер, Мишель Лондаль, Дидье Одепен.

«ИСКУССТВО КИНО» в 1974 году

В будущем году читатели найдут в нашем журнале статьи и рецензии о наиболее примечательных картинах советского многонационального игрового, документального, научно-популярного, мультипликационного кино;

обзорные статьи, посвященные узловым, наиболее актуальным проблемам развития советской кинематографии;

раздумья крупнейших мастеров советского киноискусства — режиссеров, сценаристов, актеров, операторов — о целях, поставленных перед кинематографом Постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», о вопросах профессионального мастерства, задачах борьбы за многообразие художественных форм в искусстве социалистического реализма, о своем творческом пути;

беседы с режиссерами и актерами о их новых работах, творческих планах;

репортажи со съемок наиболее значительных фильмов;

литературные портреты актеров, режиссеров, сценаристов;

дискуссию о природе современного конфликта и способах его кинематографического воплощения;

мемуары кинематографистов, публикации материалов по истории кино, исследования, посвященные творчеству выдающихся режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов, спорным вопросам в истории советского кино;

рецензии на новые книги по истории и теории кино, обзоры кинорецензий в журналах и газетах, статьи, посвященные задачам повышения идейного и научного уровня советской кинокритики;

статьи и обзоры, обобщающие творческие поиски кинолюбителей, перспективы развития кинолюбительства в нашей стране;

переписку с читателями, ответы мастеров экрана на вопросы зрителей;

сценарии новых кинофильмов;

статьи, посвященные наиболее актуальным проблемам развития кино в социалистических странах, рецензии на новые фильмы наших друзей, портреты наиболее выдающихся представителей киноискусства в странах социалистического содружества;

обзоры международных кинофестивалей;

статьи о кинематографии на Западе, в странах «третьего мира»;

хронику важнейших новостей из жизни кинематографа у нас и за рубежом.

ИСКУССТВО КИНО 11
1973

Индекс 70402